中國畫論體系及其批評

李長之著

中華民國三十三十二月初版

中國畫論體系及其批評

渝版熟料紙全一冊定價一元七角

著作者　李長之

發行者　獨立出版社
重慶江北香國寺上首

印刷者　獨立出版社

正中書局
重慶中一路二三四號

經售處　中國文化服務社
重慶磁器街三十九號

中國畫論體系及其批評

——確定中國繪畫之特色爲壯美的論——

目次

中國畫論體系及其批評

一 導言

在瑪爾霍茲(Werner Mahrholz)討論文藝科學的方法時，曾說學術材料的處理可有兩種觀點，一是體系的——哲學的(Systematisch-philosophisch)，一是歷史的——實用的(Historisch-pragmatisch)，這見之於他的名著文藝史學與文藝科學(Literargeschichte und Literarwissenschaft)。溫克耳曼寫他的古代藝術史(Geschichte der Kunst des Altertums)，也分了兩部分，第一部分是從所謂藝術本質的研究，也就是是由體系的——哲學的出發，第二部分是專講演進，也就正是從歷史的——實用的出發。

國人對於中國畫論和中國畫，在過去從歷史的——實用的觀點去整理者多，從體系的

——哲學的觀點去觀察着眼今。就在此做出發點着出發，作一個初步的嘗試。

個觀點待，一切人類總是包括着三方面的問題，而是：一、主觀——就是創作者的人格問題；二、對象——就是藝術品的取材問題；三、關聯——就是創作者藉以表現藝術品之技術的手段問題。中國哲學在這三方面，無論理論上，實踐上都有其特殊的面目，各面所有的意見，便全部可以發展於這三者之中，因此，我們何以好像就有那諸的書畫中，找出一個體系來，並且因而可以看出中國哲學藝術上之究竟的意義和價值來。

擬想代的中國人去探求中國傳統舊的文化，無疑是有點偏差的，因為我們的年代太複雜了，使我們體會到許多充分的受我們傳統上的文化教養，但是我們同時又覺得有着一種方便，這就是我們的立腳點可以和傳統的文化有一點距離，所以我們終於解放了不少，而比起西洋人來，又當然比他們和這個傳統的文化接近得多些，從這裏看，現在倒未始不是一個為探求中國文化的好機會。

通常那種可以意會，不可以言傳的態度，我是不贊成的，因為，所謂不可以言傳，是

本沒有可傳呢？還是沒有能力去傳？本沒有可傳，就不必傳；沒有能力去傳，那就須鍛鍊出傳的能力。對於中國舊東西，我不贊成用原來的名詞，囫圇吞棗的辦法。我認爲，凡是不能用語言表達的，就是根本沒弄明白，凡是不能用現代語言表達的，就是沒能運用現代人的眼光去弄明白。中國的佛學，畫，文章，……我都希望其早能用現代人的語言明明白白說出來。本篇之作，這也是其微意之一了。

中國的畫，以宋元人爲登峯造極，所以本文的畫論，也主要地以宋元人的畫爲依歸。

二　中國繪畫上之主觀問題

我們試從主觀、對象、用具三者，則中國繪畫的特點可以立見，而所有中國繪畫的理論，也都可以適用一個系統來。這像許多鏈環一樣，一提起來，就會爲上下有一種秩序的發見了。

所謂主觀，就是指藝術品中所要表現的藝術家的人格。這是藝術品的核心，因爲，對象不過是一個手段，用具更又是手段之手段而已，所以都比較次要。

在主觀上面，中國人對於繪畫所要求的，是三點，一是要求男性的，二是要求老年的，三是要求士大夫的。

1. 中國繪畫所要求者爲男性的：壯美

在要求男性的這一點上，我們可以由兩方面去觀察，一方面就消極意義看，若中國畫裏「不要求」什末，另一方面就積極意義看，若中國畫裏「要求」什末。中國畫裏不要求

的是：第一、很少悲觀色彩，例如[illegible]說：「畫當以喜氣寫蘭，怒氣寫竹」，（[illegible]華下冊第二十頁）。而怒氣寫竹，但是沒有愁，特是女性的。第二、反對瑣屑，所以明[illegible]訣中說：「玲瓏石[illegible]美人圖中物也」。在中國，以山水畫爲上，所謂美人圖，實在甚爲少見。照康德的意見，瑣屑屬於優美，而優美是關係女性的（註一）。第三、反對閨閣氣（註二）。這都是反女性的。反之，中國畫家所要求的是：第一、我們可以看中國對於美感的術語，什麼雄渾，沈雄，豪邁，蒼茫，健拔，俊爽，……等，幾乎都是屬於壯美感的。[illegible]美的成分的美感，如明潤，韶秀等，也[illegible]壯美感之下，所以黃鉞在二十四畫品中明淨條下說：「施朱傅粉，徒招眾姍」，在韶秀條下說：「但覺媚骨，終慚兩媛」。第二、我們要明白中國畫的精神，乃是要看它與中國純文學之其他部門如詞，曲等是不十分接近的。中國畫所說的「詩中有畫，畫中有詩」，「詩是無形畫，畫是有形詩」，這個詩雖著[illegible]，但實質與「詞」「曲」不同。中國的「詩」，卻是徹頭徹尾以男性的情感爲基礎，什麼豪放，閑適，沈鬱……這都不是女性的情感。中國

詩並不以抒情為正宗，那個領域是讓與詞曲了，而中國畫所關連密切的，卻無寧在於詩，而不在詞曲。

因此，我說中國畫在對於主觀的要求上，第一是男性的。這實在是中國畫的一個特點。我不信有任何其他民族對藝術，也還未在美感中排除女性的成分的了。不過進一步說很重要，因為中國畫之不重色彩，不事絢爛，純粹訴之於一種樸素，單純，莊嚴的壯美徵者，正是由這種要求而來的。

2.中國繪畫所要求者為老年的，壯美

主觀上要求的一個要求，就是要老年的。這個可以從消極積極兩方面看，在消極方面，中國畫反對纖弱，在積極方面，中國畫要求蒼勁，老辣（註五）。

這不但是技巧上的一個要求，是內容上的一個要求。像中國的詩詞，是一樣，其所給予鑑賞者的境界，就是為一種老年的情感所包圍着。論到原因，當然很多，我想最重要的一點，是由於中國人不贊成年青人有所創作的習慣和信念使然，因此有所表現的人便多

會是老人，久而久之，成了一般的趣味，不是老年人，也要表現成為老年人的氣息了。二可能是由於用具的問題。中國藝術的用具，倘若運用得好，都需要相當的時間，在詩文方面是文字，中國文字之難，是人所公認的，在畫的方面，就是筆墨了，筆墨的運用，却越需做得三十年，才能純熟自如，倘若一個人二十幾歲學畫吧，只是用具方面，便必需在四十歲以後才能有若干成就，而所謂成熟，這時所表現的，當然是老年人的心境了，從這裏，我們也可看出主觀和用具的彼此間關係，以使我們將隨時看到這三者——主觀，對象，用具——的互相關係與互相影響，而藝術的根本課題即在將三者合而為一，這就是：用某一種用具，恰恰適合於表現某一種對象，而某一種對象，又恰恰選擇自某一種主觀，同時，我們也將明瞭看到一種藝術的特質，固然可以分析地看，從這三者出發，去分別理解，但却也可以綜合地看，從這三者的合一中，去作整個地領悟。——這却也就是我對於中國畫論和中國畫所要探討的。

除了藝術的意見，老年繪畫偏於莊嚴的（註五）。所以從中國畫對於主觀上要求老年一

點看，也可以看出中國畫之壯美的成分。

一般的藝術表現，也沒有像中國這樣顯然地要求老年的了，所以這又是中國畫的一個特點。因為要求老年，所以在中國畫的對象上，有「枯木竹石」，而且作了一個重要而高貴的取材。——在這裏看出老觀和對象的關涉！

3，中國繪畫所要求者為士大夫的

只是男性的，老年的，這不足以代表中國畫在表現上的特色，更重要的一點，乃是要求士大夫的。

所謂士大夫的，就是要求繪畫者是在社會上有地位，更有文化教養的。因此，其形成中國畫之特殊面目者非常之大，關係中國畫論之體系者非常之深。

我們先從反面看：中國畫是反對匠氣（註六），反對凡氣（註七），反對市井氣（註八），反對俗氣（註九），同時，反對院工（註十），反對作家（註十一），反對貴族（註十二）。這裏包括什麼意義呢？可以說：大概一是反對沒有文化教養，所以尊重畫得士

縱是匠心行的，只是工緻，不過是匠氣，是院工，作家與匠，從中國人的審美觀念看來甚至不足取的。二是反對太訴之於大多數人的口味，（所以如果畫為一般人所接受是並不一定好的，那樣，便容易是凡氣，俗氣，市井氣了。）這裏頭乃是有一種社會地位的要求，就是在中國繪畫的傾向，要表現一種優越的地位的人之生活情感，而且要為具有同樣生活情感，同樣優越地位的人所接受。三是反對把繪畫不看作裝飾的意味，所以專門繪畫，把繪畫當作首要的事的人，並不能引起中國人對於他的藝術的敬意，因為這樣就還是歸入院工，作家，或者匠氣一流了。在中國的繪畫裏輕視北派，是有許多理由的，但其中之一，我想就在他們大，得太露了，其美感是太訴之於一般人，同時似乎他們太矜持了，太有意造作了。再而久之，埋了裝飾的意味。

這些只是從消極方面，看出中國畫在對於主觀的要求上，反對那與士大夫精神相背馳的傾向。下面我們便再從積極方面，作一個考察。

小，其一：士大夫的意識

首先，是所謂士大夫這一個成分，不特在作品方面（客觀上）是一個事實，而且在創作家方面（主觀上）也始終有這種意識。因此。所謂中國畫中之士大夫的成分者首先便包括一種士大夫的意識。

在作者，是清清楚楚地覺得他們是要表現為士大夫的，他若作到，就認為成功；否則就是最大的失敗了。他們所要爭辯的，是爭辯着這一點；所要排除的，是排除那和這相反的一點；對外面戰鬥所最關切的，也都集中在這一點。至於鑒賞者，批評家更不用說，似乎比彼所謂革命文學中作為檢定人的普洛意識者還要嚴格。要有士大夫的意識，這是中國畫在對主觀的要求上，士大夫成分中的第一點。

5.其二：士大夫的生活

因為是士大夫的，所以中國畫總能與士大夫的任何有關的事物都相關起來。中國的畫久已變成不是單純的畫的問題了，乃是整個的士大夫的生活的反映；無形之中，中國畫成了一種文化集體之物。

中國在過去的政治是君臣關係的，所以影響到中國一切的藝術的形式，這便是都有賓主的布局。畫當然也沒作了例外，所以在所傳王維所作的畫學祕訣中有「主峯最宜高聳，客山須是奔趨」的話，明董其昌畫禪隨筆中也有「凡畫山水，先立賓主之位，次定遠近之形，然後穿鑿景物，擺佈高低」等的話。這一點在其他民族的藝術中，雖然不敢說是全被忽視著，但是其要求的清楚，恐怕再沒有像中國人這樣清楚的了。這原因就在中國畫既與士大夫有關，而士大夫沒有不參預政治的——即便不實際參預，那只是機會問題，其興趣總是有的。這樣，所以就把政治上的觀念，弄到美感上來了。

士大夫沒有不弄文章的，於是畫與文章也有了關係。有的竟然以為是一件東西！

古人所以傳者，天地胞藏之理，洩而為文章，以文章洛汗之氣，發而為書畫。

——清周二學一角編。

有的則從審美的要求上，認為二者的理想相同（註十三），再有的則是在方法上，看出二者的相通（註十四）特別是在布局方面之起承轉合上（註十五），更有的，竟直然以書與

八股比較了（註十六），本來，八股也是士大夫生活中很重要的事，而為一生的榮辱成敗所繫了的。

中國畫與詩的關係，是大家所習知的，可不多贅。大滌子所謂：「畫即詩中意，詩是畫裏禪」。似乎比東坡所說：「詩是無形畫，畫是有形詩」，還要透徹。詩本來也是士大夫精神所寄託的東西，畫又是士大夫所用了全力，幾乎把他生活中的各部分都滲透於其中的，當然詩與畫會這末密切。

降而至於棋（註十七），醫藥（註十八），中國人也無不拿來取作評畫的譬擬了。這也就是因為這些事都是士大夫的生活之一部分的緣故。

中國畫與書法，更有不解緣，但我們將留在用具一項論之。

同時，中國畫乃是一種綜合藝術，不僅畫的本身為大家所講究，就是畫的裝飾，所謂款題，圖書等，也成了中國畫中重要的問題，前人討論的很多（註十九）。這些也都是只有士大夫才能措手的，所以單單專門畫，就想在中國畫史上佔一個很高的位置，是不可能

的。

如溪子題畫詩跋中，有一首詩道：

是竹是蘭皆是道，亂塗大葉君莫笑，香風滿紙忽然來，清湘傾出西厢調。

我們就可以知道這一幅畫中是包括多少東西，是有多少文化上積壘的傳統，在這些文化傳統之中，乃是只有湊拍了士大夫的生活經驗才可以印證出來的。

所以，中國畫是關係着並貫通着士大夫的各方面的生活的。這是中國畫在對主觀的要求上：士大夫成分中的第二點。

6) 其二、士大夫的教養

方才我們說的政治、文章、禮、樂、醫藥、書法……這只是士大夫的生活之外在的方面，我們說出那是在任與繪畫相關了，我們倘若更進一步看，則中國人在繪畫上，所要求于作者的不只是要具有士大夫的生活，更其重要的，乃是要求具有更內在的意味的士大夫的教養。

士大夫的教養，首要的便是讀書與行路，所以董其昌在畫旨裏說：「不行萬里路，不讀萬卷書，欲作畫祖，其可得乎？」。

讀書一層，在我們很易了解，因為畫就是要求士大夫的，士大夫的大部教養首在是待書本。但是，行路與作畫道理呢？這費一番周折，然而也很好明白。因為中國人在思想的主流上，不外儒，佛，道三個成分，這在起初或者還有所軒輊，但是久而久之，便互相融化，互相吸收了，這樣遂形成一種綜合的統的倫理標準。儒家的精神本來是「知其不可而為之」的，但是同時卻也有「用之則行，舍之則藏」的態度，我們從「用行」的機會當然不會多過于「舍藏」的，安于「舍藏」，就形成一種閑適，淡雅，遺休的畫趣了。就是這一點，亦與佛，道的山林氣合而為一。（佛，道，要修行，以山林為依據，是當然的）。因此，這種新形成的倫理標準，包括儒，佛，道三者的思想而不相衝突者，乃即在對于大自然的一種向往和欣賞上表現而出了。因為這樣，中國畫的對象，多選擇山水，因為這樣，所以對于藝術家便要求多行路了。

講到這種思想背境上去，就可更見出中國畫之受其支配之大。中國畫是不重形似的，在許多原因之中，佛教思想當是很重要的一個。因為佛教是根本以形體為不淨的。于是在無形之中，遂使受了這種思想影響的士大夫，對于寫實有一種厭惡。

也因為山林的緣故，所以中國畫裏所表現的是一種冷然的理智色彩。

我們再看，中國畫有特別和儒家的精神的接近處，這是：一是把畫認為有一種進德修業的意味（註二〇），例如在畫中要求的珠圓玉潤，便直然是在作人上要求的敦厚溫柔；二是把作畫認為有獨立尊嚴的立場，不能為外界所屈服（註二一），這就恰是儒家所謂：「富貴不能淫，貧賤不能移，威武不能屈」的態度；三是直然把儒家實踐的倫理學方法，用之于畫，于是也把畫的終極目的認為「成性存誠」（註二二）。不過，中國畫中雖然有這樣深的儒家色彩，但無礙于其中有同樣浸淫甚深的佛、道成分。

大滌子在題畫詩跋中，有題一幅「古木寒塘野老獨行」的，題道：「浮雲高士節，枯木道人心」，上句即儒家，下句即道家了，但絲毫沒見其不調和，所以中國畫中的綜合的感

想色彩，已經是這樣到達爐火純青的地步了。

像這種由讀書，行路等而獲得的精神上的教養，是中國畫在對主觀的要求上，士大夫成分中的第三點。

7. 其四：士大夫的人格

我們現在似乎可以再推進一步，看一看在這種教養之下所形成的人格之具體的輪廓了。

我們仍不能已于言的，是中國藝術（特別是詩、文、畫），其骨子裏儒家的思想是多麼深的一事。過去，中國只注意儒家那種規步矩行的態度，換句話，就是只注意了那道學氣了，殊不知這只是儒家的一方面而已。另一方面卻是高人雅士之閒適的風度。我們可以在論語裏，找出這淵源來：

子曰：「賢哉回也，一簞食，一瓢飲，在陋巷，人不堪其憂，回也不改其樂，賢哉回也！」（雍也）

子曰：「飯疏食，飲水，曲肱而枕之，樂亦在其中矣，不義而富且貴，于我如浮

要。——述而

子曰：君子坦蕩蕩，小人長戚戚。——述而

……「點，爾何如？」。鼓瑟希，鏗爾，舍瑟而作，對曰：「異乎三子者之撰」。子曰：「何傷乎？亦各言其志也！」。曰：「莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸」。夫子喟然嘆曰：「吾與點也！」——先進

這種安貧樂道的精神，就正是中國後來士大夫教養下所形成的閑適的精神。這在中國已成了一種很可貴的人生態度，貫串于各種藝術，各種文藝製作之中了。

從閑適到雅，是一轉手間的事。中國所要求于士大夫的人格的，就是雅。宋韓拙山水純全集說：

凡畫人物，不可粗俗，貴純雅而幽閑，其隱居傲逸之士，當與村居耕叟漁父輩，體貌不同。

純雅而幽閑，這說明了中國人對於士大夫的人格的理想。俗是雅的對面，所以中國畫論中

脫離俗的魅力也便非常之多（註二三）。到了宋元人，大概在畫中表現這種雅的人格，達於完成：

畫不以宋元人爲畫，則如奕棋無子，空枰何憑下手？懷抱清曠，情興灑然，落筆自有山林之趣。——清吳歷墨井畫跋

這種人格，當然也需要一種理想的生活背境，那便是：

高遁不必買山，有草亭竹木，亦可幽棲也。蓋竹乃四時蒼翠，盤心靜宜，獨坐其中，抱素琴，得趣悠悠，樂而至於老。——同

倘若從主觀方面講氣韻，則只有在人格上到了這種雅的境界，然後才有氣韻可言，這樣的意見我們可以宋郭若虛圖畫見聞志爲代表：

六法精論，萬古不移，然而骨法用筆以下，各法可學而能，如其氣韻，必在生知，固不可以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不知然而然也。嘗試論之，竊觀自古奇迹，多是軒冕才賢，岩穴上士，依仁遊藝，探賾鉤深，高雅之情，一寄於

畫，人品既已高矣，氣韻不得不高，氣韻既已高矣，生動不得不至。

我說你閑適到雅，是一轉手間的事。從雅，又一轉手間的事，就是逸。「逸」才是中國畫對於主觀的要求上之最高峯，也才是畫的頂點。元倪瓚說過好些回：

僕之所謂畫者，不過逸筆，草草不求形似，聊以自娛。

以中每愛余畫竹，余之竹聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉？或塗抹久之，他人視以為麻，為蘆，僕亦不能強辨為竹，真沒奈覽者何。

這個藝術的名言，差不多有了整個中國畫所要表現的精神之核心與正統了。清吳歷在其美中文敘述這種境界道：

元人擇僻靜地，結構高樓為畫所，朝起看四山烟雲變幻，得一新境，便欣然落筆，大都如草書法，唯寫胸中逸氣耳。一樹一石，迴然不同。

只是儒家的思想，不過單走到「閑適」，充其量，不過走到「雅」，和佛，道的思想

成了合流，便成了順勢而下的走到「逸」了。所謂閒適者，只是對於有實際利害的生活悠悠得失而已，雖便是對於有實際利害的生活能夠超越了的光景了，到逸乃是對於有實際利害的生活實行遊離了，到這裏也就是士大夫所受的文化教養不能再進的地步了，於是成了士大夫的人格的理想境，也成了中國畫的最終極目的。要求這種理想的——逸的——人格，是中國畫在對主觀的要求上，士大夫成分的第四點。

8．其五：反寫實的精神

因為是與實生活游離的，士大夫精神表現在畫裏，遂有一種反寫實的態度。上面所引「聊寫胸中逸氣，不求形似」，已可見。但是我們必須更加以注意者，就是中國畫在這一方面，並不是泛泛的偶而的論調，乃是常常如此，而且又有點故意的走極端的意味的。例如蘇軾畫竹子，不要節（註二四）；又有所謂朱竹。竹子應該有節，但是畫者可以偏不要節，竹子的顏色應該是綠的，如果不設色，用墨色也罷了，既設色，却用紅的，這都是故意和寫實的態度相反的。然而中國人在這地方，不惟不加指責，反加原諒，或者說：「與

到爲之，不計其有無耳」（石渠寶笈卷六：明孫克弘及諸家朱竹卷克弘自跋），或者說：「畫者因當賞諸驪黃之外」（清戴熙習苦齋畫絮），這是外國繪畫裏所沒有的。

在理論上固然反對寫實的，也很多。畫樹不是應該像樹麼，但是在中國人看，像了反不好：

畫梅要不像，像則失之刻，要不到，到則失之描。——清查禮畫梅題跋

畫家寫意，必須有意到筆不到處，方稱逸品。——

畫人物，也是重在傳神，而形貌等則居於次要：

不曰形曰貌而曰神者以天下之人形同者有之，貌類者有之，至於神，則有不能相同者矣。——清沈宗騫芥舟學畫編

這種傳神的論調，同時又不只在人物像，其實乃是擴充到一切畫，甚而寫生畫上去（註二五）；寫實有什末不好呢？惟一的理由，乃是寫實了就俗了（註二六）。其實這也是當然的，因爲中國畫是士大夫的，士大夫的生活已經和一般的實生活有了距離了，所以不會很

寫實，而且在士大夫的意識裏頭，他們有一種優越的地位的自覺，太釘住於現實，便似乎和身分有礙了。

中國畫的面目是慢慢形成的，所以這種反寫實的傾向，來源很早。在唐代張彥遠就已經這樣主張了！

古之畫，或遺其形似而尚其骨氣，以形似之外求其畫；此難與俗人道也。今之畫縱得形似，而氣韻不生。以氣韻求其畫，則形似在其間矣。——歷代名畫記

到了宋代，就更明顯了，宋晁說之景迂生集有：「畫寫物外形，要物形不改，詩傳畫外意，貴有畫中態」；蘇東坡集有：「論畫以形似，見與兒童鄰，作詩必此詩，定非知詩人」，後來董其昌在畫旨裏說前者是宋人畫，後者是元人畫。兩者之間，好像宋人比較寫實一點，還要求所謂「要物形不改」的了；但就是這寫實的怎末樣，上面却還是一個「畫寫物外形」，可見也仍是有一種「反寫實」的精神在內了。

不要寫實，不要工緻，不要形似，這是中國畫家的正統。自然的，中國畫也有寫實的要

求的，例如畫竹　要看眞竹子（註二七），畫生物，要研究生物的生活（註二八），畫人物要講遠近，大小，比例（註二九），有時竟涉及到光線（註三〇），也想到解剖（註三一），山水畫要看眞山水（註三二）；……然而我們必須注意的是：第一、這種對象有關係，生物和人物比較要求寫實的成分太些，山水就比較要求寫實的成分小些，不過在中國向來是看重山水，而輕視人物的，就是花卉也只是中國畫中的一個小支流，所以這樣看來，中國畫的主要精神就還是反寫實的了；第二、就是在山水畫之中，與其說看眞山水是一種寫實的要求，倒不如說是一種生活修養的要求，畫山水者不過在培養出個畫家的逸氣而已，他究竟並不是要求死釘在那兒，畫像西洋畫家的寫生似的；第三、我們知道這種稍涉寫實的主張，是極少數的，而且一向在中國並不重視；第四、我們要知道我們是尋求和其他民族藝術的異點的，此種少數寫實的主張，實在和其他民族沒有太大的分別，反之，在反寫實的傾向上却是在任何民族的藝術中沒有這末明顯，這末強烈，而且維持這末久，又看得這末重要的。因此我們還是應把我們的眼光轉在反寫實上。

反寫實精神的理論化，就是「以大觀小」的說法（註三三），這是很妙的一個理論。沈括打了個比方，說好像是「人觀假山」，那末，當然什末東西都可望到，而且可以隨便被排了。我們試去一想，其實這不正是因為士大夫的意識，覺得自己地位優越的心理之反映麼？所謂超然物外，不正是輕視物內（這也只有在物質的生活滿足了以後的場合）嗎？所以這種反寫實的精神，實在卽在士大夫的地位使然。反寫實的精神，是中國畫在對主觀的要求上，士大夫成分的第五點。

9. 其六：中國畫中之形上學

我常覺得中國畫有一種形上學。倘若說出來的話，就是一個「理」字。不過在中國畫論中，「理」字的意義很多，大概第一種就是指事物間彼此的關係，換言之，這種「理」就是自然間的客觀事實，為畫家所不能違背的，如：

每於秋冬木葉脫時，或遊園林，或登名山，見日月光照竹木之影，或見於地，或見於牆，留心觀其影，與眞枝榦兩相比較，則畫理了然明矣。——清王寅冶梅梅譜

作畫在先通畫理，畫中之理，卽造物之理也。——淸潘曾瑩鷗波館畫識

這都說得很淸楚。第二種所謂「理」是指對於技術方面的瞭解的，這就是：

作畫只是個理字最要緊，吳融詩云良工善得丹靑理。——元黃公望寫山水訣

但還有第三種，大滌子所謂：

理盡法無盡，法盡理生矣。——大滌子題畫詩跋

又說：「眞識相觸，如鏡寫影，初何容心」，這裏所謂理乃明明是指明中國畫所要求的不是實（Real），乃是眞（Reality）了，眞就是「理」，在這裏是開中國畫中反寫實的精神的惟一的鑰匙。中國不貴形而貴「理」！

蘇子曰：世之工人，或能曲盡其形，至于其理，非高人逸才不能辨。——宋黃庭堅山谷集劉明仲墨竹賦

如果得到這種「理」，那末畫的一切問題都變爲次要：

寫竹寫石，簡乃貴，此卷不用簡而用繁，因其勢而綜檢之，亦以得其理耳。理得

則一藥不爲少，萬竿不爲多也。——同徵得之墨君題語

這種「理」彷彿就是宇宙間永恆的眞相似的；畫者不過是其副本而已，旣然如此，所以得之也很難，照了中國理論家的說法，則只有由士大夫的修養才可以作到：

性者天所賦之體，機者入神之用，機之發，萬變生焉，惟畫造其理者能因性之自然，究物之微妙，心會神融，默契動靜于一毫，投乎萬象，則形質動蕩，氣韻飄然矣。故昧于理者心爲緒使，性爲物遷，汩于塵坌，擾于物役，從爲筆墨之所使耳。安足以語天地之眞哉？是以山水之妙，多專于逸才隱遯之流，名卿高蹈之士，悟空識性，明了燭物，得其趣者之所作也。况山水樂林泉之奧，豈庸鄙賤隸貪懦鄙夫，至于粗俗者之所爲也！——宋張懷論畫

這種所謂天地之眞，正是我所謂宇宙間的眞相。這種「理」的論調，實在是中國畫中的形上學。「理」的性質是先驗的（a Priori）。理和法不同，理是理論的（theoretisch），法是實踐的（praktisch）。

上面所說「理」字的三義，其餘二義雖然不是直接說這形上學的「理」的，然而也並不衝突，因爲所謂事物間彼此的關係，正是這種「理」字的淺說，而且就畫家方面說，是起碼不違背這點顯而易見的關係，才能得到那種形上的「理」的；至于技術方面的瞭解的「理」，更是幫助着表現那種形上的「理」的了。因此，三義也不妨說是一義。

因爲中國畫是要求表現這種「理」，而不是要求表現形的，所以[illegible]畫的對象就勢必要找一種形狀雖然不一定，然而可以作爲士大夫信念中不變的「理」的寄託的纔行，這是山水。所以蘇東坡說：

余嘗論畫，以爲人禽宮室器用，皆有常形；至于山石竹木水波煙雲，雖無常形，而有常理。——東坡集

這也可以見對象和主觀相關的一例。

中國畫中之形上學的根據：「理」，這是中國畫對主觀的要求上，士大夫成分的第六點。

10　關于中國繪畫之要求「士大夫的」的總結：壯美

凡此六點，士大夫的意識，士大夫的生活，士大夫的教養，士大夫的人格，反寫實的精神，以及作爲形上學的根據的理，造成了中國畫對主觀的要求上第三個重要的特點。在任何其他民族的藝術，恐怕沒有要求這樣嚴格的了。所以在畫的領域裏，就畫家的人格說，也就沒有像中國這樣整齊劃一的了。

由于士大夫的成分的要求，在中國畫裏便有了兩種影響，一是把繪畫認爲是餘事，一是把繪畫的種種方面使其趨于單簡。關于前者，我們由下說可見：

墨戲之作，蓋士大夫詞翰之餘，適一時之興趣。——吳仲圭

畫之貴乎有筆，不在夫丹青朱黃鉛粉之工，故有以潑墨揮灑，整整斜斜，不專于形似而獨得于象外者往往不出于畫史而多出于詞人墨卿之所作，蓋胸中所得固已吞雲夢之八九，而文章翰墨形容所不逮，故一寄于豪楮，則拂雲而高寒，傲雪而玉立，與夫搖風吟月之狀，雖執熱，使人亟挹襟也。——宋宣和畫譜

關於後者，我們由下說可見：

古所稱名畫人物，其妙者多出於瀟灑流利，而不在於精整密緻，蓋精整密緻者人爲之規矩　瀟灑流利者天然之變化也。——清沈宗騫芥舟學畫編

宋以前人都不作小幅，小幅自南宋以後始盛，又僅巨然筆絕少丈餘，畫卷長卷，亦惟院體諸人有之。——明董其昌容台集

畫一窠一石，當逸筆撇脫，有士人家風，才多便入畫工之流。——元黃公望寫山水訣

爲什末要認爲是餘事呢？講是因爲士大夫既有士大夫的意識，倘若不認爲是餘事，便成了畫匠了；士大夫既有士大夫的生活，他勢必不能把精神專拘泥於此，士大夫既有他的教養與人格，本是要超脫，要雅的，倘仍在畫裏頭「玩物喪志」，就未免和根本精神相背了。

趣簡是跟著餘事來的，況且從形上學的根據的「理」，到表現爲反寫實的作風的「逸」，

繁重是無諧乎的，而且會和這背道而馳呢。

單簡却又是壯美的一個條件， 溫克耳曼說：「由單純與統一，一切優美性轉而爲壯美」（註三四），所以從士大夫的成分看來，也可以確定中國畫之壯美的特點。

11 關於中國繪畫在主觀上的要求的總結：壯美

中國畫在對主觀的要求上，是三點：男性的，老年的，士大夫的。歸結都是壯美性。——這乃是中國畫的眞精神和獨特處。

三 中國繪畫上之對象問題

1. 人物畫缺少的原因

中國畫，不像其他民族的藝術一樣，在對象上漫無選擇。無論就質論，就量論，中國畫的對象，却都有其特點。因爲中國畫所畫的東西，只是一種代表的意義，所以中國的山水，並不是風景畫，中國的花卉，也不是寫生畫，其背後乃是另有一種意義的，這就是就性質論，中國畫和其他民族的藝術一個大不同處。至於就數量論，在中國，又彷彿天然規定了許多對象，是可以入畫的，却又有大部分對象，是不可以入畫的，因此中國畫的對象，乃是只就自然間的事物中限制在某一種範圍的，這是和其他民族藝術的對象另一個大不同處。

中國畫，對於人物，是居於一個次要的地位。一方面是視爲畏途。

顧愷之曰：畫人最難。——唐張彥遠歷代名畫記

畫人物最爲難工，雖得其形似，則往往乏韻。——宋宣和畫譜

人物於畫最爲難工，蓋拘於形似位置，則失神韻氣象。——元湯垕畫論

一方面是並不重視：

山之人物，以標道路，山之樓觀，以標勝概。——宋郭熙林泉高致集

山水上人物，不拘巨細，人物犬馬，屋木橋梁，只是點撥而成，彷彿便算？後生不知法度，描染細巧，以媚俗眼，此是人物景致，便成補衲，非山水也。——元李澄叟畫山水訣

那末，人物者便只成了中國畫中的點綴而已了。

從數量上看，中國的人物畫也遠不如山水畫之多。至於在畫論中，分配的尤爲明顯。

近人余紹宋於其畫法要錄二編例言中，說到這種現象，並且推測到此中的原故：

通計總分兩錄，所得不過五十餘條，夫人物畫在畫史中起源既最先，發展亦最古，而作法之遺留反少者何也？推求其故，蓋有因焉。唐代以前，大家如……不聞

有所譔述……其一也。五代以前，即有譔述，已因兵燹散失，趙宋以後，山水花鳥，合科漸興，人物畫漸不為士大夫所重，故事釋道鬼神諸畫，遂以衰弱，既鮮專工之人，又無專載之籍，欲存其術，不亦難乎，其二也。蓋於尋常人，及仕女美人，宋元以後，亦非士大夫所重，米南宮至謂為貴遊賞觀，不入雅鑒（見米氏畫史），故研求之者益鮮其人，即有一二傑出之才如唐六如之瀟灑，不屑以斯道自鳴，即如仇十州之無文，不能筆之簡冊，宜斯術之益微矣，此其三也。山水蘭竹之屬，雖專其工，固非易事，而文人略事學習，便可成形，且可託之高逸，故著述獨多，若人物則至少非一二十年之苦工，不能領略，……無怪山水蘭竹之譜無慮數十家，而人物譜，獨寥寥也……其四也。

前編僅出其一端，而宋錄已如是繁富，是編所含多至十種（一曰人物，二曰傳神，三曰宮室，器用附焉，四曰畜獸，龍魚附焉，五曰翎毛，草蟲附焉，六曰花木，蔬果附焉，七曰墨竹，八曰墨蘭，九曰墨梅），而宋錄所得，尚不逾山水一端

著何耶？蓋工山水者多文人學士，恆藉以陶寫性情，發抒胸臆，故偶有所心得，或有所寄託，恆著於篇。茲編除墨竹外，著論者極少。……觀前編所采之書，凡百數十種，茲編合十類，所采不過百種，從可知矣。……夫爲類之繁如彼，采擇之寬如此，而所得僅此，眞無可如何之事矣。

這些話都是很可以值得注意的，由數量上論，可以說山水畫的畫論殆多過于其他部門的畫論十倍以上，由人們的態度論，大概除了山水畫，和蘭竹之屬，其他部門的畫都是被輕視的，都是「不入雅鑒」的，換言之，也就是都是不合士大夫的美感的。在余紹宋寫畫的四個原因中，第一個原因不很重要，因爲那其實只是說明了一種事實而已，所以可以不管。第二個原因，乃是說一種歷史的趨勢，山水畫是慢慢地獨奪趨爽，而其中消長的關鍵，即因爲畫和士大夫的關係之愈趨密切。第三個原因，我們看出是消極方面的，人物畫多出之于沒有士大夫教養的人如仇十州，否則就出之于雖有士大夫的教養的人，但以士大夫的意識的作怪而並不看重，如唐六如。總之，是和士大夫的精神相反的。第四個原因，則見出

是一種用具的問題了，士大夫作畫的用具，就是士大夫書法的用具，所以畫山水、蘭竹等是方便的，他們用以表現「雅」，表現「逸」，是已經够了，人物畫等，則不只是書法的用具——筆墨——運用純熟就能了事的，既不必需，又難，當然除開了。不過除此之外，我想最重要的原因，也就是更內在，精神的，在根本上，人物等對象和士大夫的精神沒有契合之點，山水則不然，却恰是士大夫的人生觀的寄託，正是士大夫「雅」，「逸」的生活的理想，正是他們所向往的人格之反映。

對象，用具，主觀，三者是互相關連的，因此中國畫遂以山水畫為正統了。

2. 中國畫家對於自然之觀察

不錯，山水畫是一種寄託；但是要適合于寄託的東西，就得對于真的山水有一些了。在這一點上，中國的藝術家那是做到了的，他們對于大自然的觀察極精極細；

有雨不分天地，不辨東西。有風無雨，樹須低壓，行人傘笠，漁父蓑衣。雨霽則雲收天碧，薄霧霏微，山添翠潤，日近斜暉。早景則千山欲曉，霧靄微微，朦

霸陵月，氣色昏迷，曉景則山銜紅日，帆卷江渭，路行人半掩柴扉。春景則霧鎖烟籠，長烟引素，水如藍染，山色漸青。夏景則古木蔽天，綠水無波，穿雲瀑布，近水幽亭。秋景則天如水色，簇簇幽林，雁鴻秋水，蘆鳥沙汀。冬景則借地爲雪，樵者負薪，漁舟倚岸，水淺沙平。——唐王維山水論

眞山水之烟嵐，四時不同，春山淡冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如妝，冬山慘淡而如睡。——宋郭熙林泉高致集

這是注意到時候的不同的。又如說到雲：

魏雲如鼠，越雲如龍，荊雲如犬，秦雲如美人，宋雲如車，魯雲如馬，畫雲者雖不必似之，但當師其意。——清惲壽平甌香館畫跋

這是注意到地方的不同的。而烟，雲，霧三者的不同，也應該有辨別。三者之中對烟的說明尤細：

畫霧與烟不同，畫烟與雲不同，霏微迷漫，霧之貌也，疏而掩映，烟之態

也，空洞沈冥，烟，色也，或沈或浮，若聚若散，煙之意也，猶水如纜，橫山如練，煙之狀也，得其理者，庶幾解之。——仝上

對于自然觀察的精細爲何如！一般多是山水幷論，但也有分論的，現在姑再以郭熙的話爲代表：

山，大物也，其形欲聳拔，欲偃蹇，欲軒豁，欲箕居，欲磅礴，欲渾厚，欲雄豪，欲精神，欲嚴重，欲顧盼，欲朝揖，欲上有蓋，欲下有乘，欲前有據，欲後有倚，欲下瞰而若臨觀，欲下游而若指麾，此山之大體也。

水，活物也，其形欲深靜，欲柔滑，欲汪洋，欲回環，欲肥膩，欲噴薄，欲激射，欲多泉，欲遠流，欲瀑布插天，欲濺瀑入地，欲漁釣怡怡，欲草木欣欣，欲挾煙雲而秀媚，欲照溪谷而生輝，此水之活體也。

對于自然景物的觀察如是，決不是偶然的事，還背後有士大夫的教養和興味在。我們同時可以看出，名爲山水，其實畫的並不是山水了，乃對于人間許多德性的考察，又如過了

選擇，只不過藉山水爲幌子而已。

8. 中國畫中花卉之意義：經過組織的人生經驗

中國不重人物畫，但是對于人的興趣並不是沒有，那末，這些興味到了什麼地方去了呢？很奇怪的，中國乃是把人物統屬在植物之中了，所以中國畫竹，不是竹，乃就是畫的「才子」，畫蘭，也不是蘭，乃是畫的「佳人」。

寫蘭之法，多與寫竹同，然竹之態度，自有風流瀟灑，如高人才子，體質不凡，而一種清高雅致，尙可摹擬，惟蘭蕙之性，天然高潔，如大家主婦，名門烈女，令人有不可犯之狀，若使俗筆寫此，便落婢膝下裝，不足觀也。學者思欲以莊嚴體格爲之，庶幾不失其性情矣。——清汪之元天下有山堂畫藝

說蘭的話還有：

葉雖數筆，其風韻飄然，如霞裾月珮，翩翩自由，無一點塵俗氣。——清王概芥子園畫傳二集

蘭之點心，如美人有目也，湘湘秋波，能使全體大動，則傳神以點心爲阿堵。——仝

畫梅也不是梅，也是一種人格：

梅乃清高拔俗之品。——清王寅冶梅梅譜

一般的花，也都作爲女性的象徵：

花枝欲動，其勢在葉，濃紅掩映，黃綠交加，如婢攙夫人，夫人所之，婢必先起。夫紙上之花何能使之搖動，惟以葉助其帶露迎風之勢，則花如飛舞，自飄飄欲飛矣。——清王概芥子園畫傳二集

虞美人乃卉草之極麗者，其花有光，有態，有韻，因風拂舞，乍低乍揚，若語若笑，予見作者能工矣，輒不能似，似矣輒不能佳，蓋色光態韻，在形似之外，故得之者鮮也。——明惲壽平南田題畫詩跋

畫秋海棠，不離于綽約妖冶可憐之態，而離于矯拔有挺立遥，惟能挺立而綽約妖冶以爲容，斯可以况美人之貞而極麗者。——仝

這種象徵的欲望，又不僅僅是容貌，乃是精神，乃是德性了。現在我們可以說這句話了，像中國詩，文表現時所用的方式一樣，中國畫的表現方式乃是間接的。嚴格地說，中國畫沒有題材，雖然當前畫的是事物，其實不是事物，乃是人生經驗，又不是原料式的人生經驗，乃是人生經驗而經過組織，經過提煉，經過理想化者。這是多末特殊的一種藝術！

4. 對象問題之歸宿：壯美

因為中國畫在主觀上要求男性，要求老年，而花卉是與女性為隣的，正如芥子園畫譜中所謂「草花宜柔媚」，「設色須輕豔，態容自若笑」，因此花卉在中國不能居一個很重要的地位。花卉之為人重視，是清中葉以後的事（見余紹宋畫法要錄二編例言），本來說不上正統。

花草之中，而略有男性象徵的意義的，則一般人便格外高看一點了，例如菊。同時，菊有傲骨，又有晚香，便好像人有晚節一般了，這在無形之中，是滿足了中國畫在主觀上老年的成分的要求的，那末，其被重視，也是可想而知的。

中國畫裏所採取的植物並不一定要艷，所以蘭，梅等是上選，這也是表現士大夫的趣味處。因為一艷，就只是合一般人的感官要求，不合乎『雅』的美感了。

我們不要因為常見，就覺得不足驚奇了，中國畫的對象實在是很特殊的，泛泛地畫點植物吧，但是必須要寄託着些德性，而這些德性又是在倫理價值上很高的。在植物之中，而中國人特別選擇于竹，梅、蘭、菊、這是很可自傲的一件事。在其他民族的藝術，其文化打入于藝術之深，恐怕沒有像中國這樣成功的。藝術之教育的意義，在外國不過是一句空話罷了，也恐怕沒有像中國在實踐上這末圓滿，這末能夠充分表現了的。

在這一章的臨了，我也還要提醒一件事，就是從中國畫的對象上看，也有和從中國畫的主觀上看得到同樣的歸結的可能；中國畫之對象，既集中在山水，竹石，梅蘭等，則無疑也表示了一個趨勢，就是趨于單簡；同時不言而喻的，也就是適合于表現壯美。

四 中國繪畫上之用具問題

這是從第三方面，來看中國繪畫的特色的。本來，無論什末學術，技藝，都離不了用具問題，然而用具在藝術中的作用却獨大，而在中國繪畫中，則用具的關係乃尤切。

中國繪畫的用具就是筆墨。所以中國許多繪畫的問題，都集中在筆墨上。恐怕再沒有其他任何民族的藝術，其受限制于用具，以及用具所予的方便，而且因爲用具之故，造成那種藝術的特色，像中國這樣清楚的了。

1. 用具與主觀及對象之關係

爲什末中國的繪畫與其用具的關係這樣密切呢？這個祕密只需要一句話就點破了：原來中國繪畫中所用的墨就是中國書法上所用的同樣的墨，中國繪畫中所用的筆就是中國書法上所用的同樣的筆。在任何其他的民族，書法沒有像中國這樣成其爲純粹的藝術的，同時，在任何其他的民族，也沒有像中國這樣有一種普遍的藝術如書法者！

因爲書法是一種純粹的藝術，又在中國是這樣普遍之故，所以一轉手之間，它的藝術法則就轉入了用了同樣用具的繪畫中了。這個關係非常之大，因爲中國的書法也是要求男性，最反對稚弱；也是要求老年（註三五），用具的純熟先非年輕人所能措手，所以這就已經助長了中國繪畫上對主觀方面的兩個要求；同時，不言而喻的，書法還不是士大夫的專嗜了，在繪畫的藝術中，而攙入了書法的藝術的要求，也就無異于正式要求士大夫的成分。所以因爲用具之故，中國繪畫的主觀上，也便非走到同樣的限制不可了。至於對象，也幾乎完全受了用具的影響，因爲，

王耕烟云有人問如何是士大夫畫，曰：只一寫字畫之。——清王學浩山南論畫。

（註三六）

既然畫就是寫，那末對象當然不必寫實，當然不必人物宮闈，因此也便造成一種超越的現象，而枯木竹石便成了最合適的體裁了。

3、書畫同源

在中國傳統的畫論中，把書法和繪畫這樣相關切的事實，用一句成語說出來的，就是所謂「書畫同源」。

這其中包括兩個意義，一是歷史的意義，認為書與畫根本是一件東西，認為在最早的史實即如此，關於這點，試一想到中國文字之象形的特徵，當然沒有疑義，然而中國這種說法，却並不僅以說明史實為止，因為中國是一個崇尚傳統的國家，說是從古如此，就等於說應當如此了，其中實已有一種批評的尺度的意味在。二是方法的意義，不必管起原如何，單就目前的繪畫，就是與書法有許多相通的：這種意義是比較實用的。第一義，我們可以清鄒一桂小山畫譜中所說為代表：

畫有八法四知，八法之說，前人不同，……二曰筆法，……樹石必須鉤勒，短樹則用狼毫，鉤葉鉤花，皆須頓挫，分筋勒幹，迭用剛柔，花心健若虎鬚，點苔布蕊攢除，用筆則懸針垂露，鐵鑛浮鵝，鼠頭鼠尾諸法，蹤跡有合，蓋繪事起於象形，又書畫一源之理也。

第二義，可分三種，一是從觀察一般畫家和書法的關係而作的泛論：

昔張芝學崔瑗杜度草書之法，因而變之，以成今草書之體勢，一筆而成，氣脈通連，隔行不斷；惟王子敬明其深旨，故行首之字，往往繼其前行，世上謂之一筆書，其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。陸探微精利潤媚，新奇妙絕，名高宋代，時無等倫，張僧繇點曳斫拂，依衛夫人筆陣圖，一點一畫，別是一巧，鈎戟利劍，森森然，又知書畫用筆同矣。國朝吳道玄，古今獨步，前不見顧陸，後無來者，授筆法於張旭，又知書畫用筆同矣。——唐張彥遠歷代名畫記

二是從研究書法的道理而應用于繪畫的推論：

說者謂王右軍喜鵝，意在取其轉項，如人之執筆轉腕以作字，此正與論畫用筆同。——宋郭熙林泉高致集

畫無筆迹，非謂其墨淡模糊而無分曉也，正如善書者藏筆鋒，如錐畫沙，印印泥耳。書之藏鋒，在乎執筆沈着痛快，人能知善書執筆之法，則能知名畫無筆迹之

說。故古人如王大令，今人如米元章，善書必能善畫，善畫必能善書，實一事耳。

——宋趙希鵠洞天清錄

寫竹之法，先習用筆，如書法之用中鋒，中鋒旣熟，復以全體之力行筆。——清汪之元天下有山堂畫藝

畫家謂提得筆起，乃是千古不傳語，畫竹亦然，提筆不起，安能作竹，書家謂無垂不縮，無往不收，畫竹便筆，亦當如是。——同

作書發筆，有欲直先橫，欲橫先直之法，作畫開合之道亦然。——清沈宗騫芥舟學畫編

一是在實際上注意一種特殊的畫的領域和特殊的書法的專論：

寫竹幹用篆法，寫葉用八分法，或用魯公撇筆法。——元柯九思畫竹自跋

寫葉須作草書，沈著痛快，遒健圓勁。——清王寅冶梅梅譜

畫之屈木，猶書之有篆籀，蓋一定之體，必在端謹詳備，然後爲最。——宋劉

道醇聖朝名畫評

思翁善寫寒林，最得蕭秀勁逸之致，自言得之篆籀飛白，妙合神理，非時史所知。——清惲壽平甌香館畫跋

舉此三種，就可知凡是書法中所講的標準，什末藏鋒，中鋒，……書法中所有的體裁，什末篆隸，八分，……都借用在繪畫裏了。

3. 筆墨問題之重要性

明瞭這種「書畫同源」的論調以後，則不難明白筆墨的問題，其重要有時在中國畫家的心目中竟駕乎對象以上了。本來，藝術的問題，說得實際些，就是技巧的問題，因為內容可以是人人能遇到的，但倘若說得更實際些，技巧問題却就是駕馭用具的問題。中國繪畫的用具——筆墨，可以說是一種非常簡單的用具，但是正因為它簡單，而要表現不簡單的思想事物，于是也就成了非常困難的一種用具。藝術家往往是以難見巧的，因此筆墨問題遂成了中國繪畫家所殫精竭力以從事的問題了。」

我們從兩方面，看出筆墨問題在中國畫中的重要來。第一，山水畫吧，在外行人看起來，要問這是那兒的山水，像不像眞山，眞水，而中國畫家看起來，就似乎這些都不成問題，首先注意的乃是筆墨：

筆以立其形質，墨以分其陰陽，山水悉從筆墨而成。——宋韓拙山水純全集

小小的石頭亦然：

作石全在行筆有神，用墨有度，有功夫者打一圈子便得石之神理，功夫尚淺，法度未熟，用意摹寫，神理愈失，可知畫理之得失，只在筆墨之間矣。——淸沈宗騫芥舟學畫編

人物亦然：

畫人物之道，先求之筆墨之道，而渲染點綴之事後焉。

作畫氣體渾璞爲貴，明秀次之，更能不失蒼渾風流，乃成士大夫家筆墨。夫渾璞明秀，在山水則在筆墨之外，于人物則在筆墨之中，蓋山水是籠罩出來者，人物

是發揮出來者，故人物之難，當倍于山水也。——同上

學畫人物，最忌早欲調脂抹粉，蓋畫以骨幹爲主，骨幹只須以筆墨寫出，筆墨有神，則未設色之前，天然有一種應得之色，隱顯于衣裳環佩之間，自然深淺得宜，神采煥發。——同

花卉亦然：

徐熙畫牡丹，止於筆墨，隨意點定，略施丹粉，而神趣自足，亦猶寫山水，取意到。——清惲壽平南田畫跋

甚而畫中的點綴，像苔這一類的東西，有的人反對有，有的人贊成有，他們的立場也都是站在筆墨的應用上：

古多有不用苔者，恐覆山脈之巧，障皴法之妙。——明沈灝畫塵

還是持反對說的。再如：

至若緣有脫節，苔可以接也，皴有遺漏，苔可以補也，合者欲其分，苔即可以

分也，運者其斷，皆即可以斷也。——清華琳南宗抉祕

這是持贊成說的。又有一種說法，似乎折中：

古人畫多有不點苔者，皆原設以蓋皴法之慢亂，既無慢亂，又何須挖肉補瘡。——清王概芥子園畫傳

這三種說法都夠奇異的了，他們不問山石上到底應不應當有苔，卻只是斤斤於苔對於筆墨有什末作用，從這裏我們可以清清楚楚看得出，在中國畫中，以內容與技巧比，技巧是重於內容的，換言之，也就是以用具與對象比，用具的重要乃是在對象之上的：這是中國人重視筆墨的第一個證據。

其次，我們知道在中國畫論中，有許多問題是指筆墨的，例如繁減指筆墨：

程青溪嘗謂龔半千畫云：畫有繁減，乃論筆墨，非論境界也。北宋人千丘萬壑，無一筆不減，元人枯枝瘦石，無一筆不繁，通此解者其半千乎？——清周亮工讀畫錄

三病指筆墨：

畫有三病，皆繫用筆，所謂三者，一曰板，二曰刻，三曰結，板者腕弱筆癡，全虧取與，物狀平扁，不能圓混也，刻者運筆中疑，心手相戾，勾畫之際，妄生圭角也，結者欲行不行，當散不散，似物凝礙，不能流暢者也。——宋郭若虛圖畫見聞志

士氣指筆墨：

畫有以丘壑勝者，有以筆墨勝者，勝於丘壑爲作家，勝於筆墨爲士氣。——清盛大士谿山臥遊錄

氣韻生動指筆墨：

用筆忌滑，忌軟，忌硬，忌重而滯，忌率而溷，忌明淨而膩，忌叢雜而亂，又不可有意著好筆，有意去累筆，從容不迫，由淡入濃，磊落者存之，甜俗者删之，纖弱者足之，板重者破之，又須於下筆時，在著意不着意間，則觚棱轉折，自不爲筆使；用墨用筆，相爲表裏，五墨之法，非有二義，要之氣韻生動，端在是矣。——清王原祁雨窗漫筆

六法中原以氣韻爲先，然有氣則有韻，無氣則板呆矣，氣韻由筆墨而生。——淸唐岱繪事發微

宋人馬夏輩，皆畫中魔道，然丘壑結構，亦自精警，不妨采用之。——淸錢杜松壺畫憶

稀葉樹用筆須圓，若扁片子，是北派矣，北派縱老縱雄，不入鑒賞。——明龔賢畫法冊

論北派的問題指筆墨：

所謂丘壑結構也還可取的原故，正因爲這不是筆墨的問題。但是中國畫是把筆墨看在這些問題之上的，他們在筆墨上作不好，所以便說畫中魔道，所以便說不入鑒賞了。

最後，中國畫以宋元人爲登峯造極者亦指筆墨：

畫法莫備於宋，至元人搜抉其義蘊，洗發其精神，實處轉鬆，奇中有淡，而眞趣乃出。

要仿元筆，須透宋法，宋人之法一分不透，則元筆之趣一分不出，毫釐千里之辨在此，此子久三昧也。

古人用筆，意在筆先，然妙處惟在藏鋒不露，元之四家，化渾厚爲瀟灑，變剛勁爲和柔，正藏鋒之意也。——清王原祁麓台題畫稿，雨窗漫筆

這種種問題都以筆墨爲中心，這是可以看出中國人重視筆墨的第二個證據。

4.筆的問題

現在我們談到筆墨本身上的問題了。這裏的問題可以分四方面，一是筆的問題，二是墨的問題，三是筆墨彼此間的問題，四是筆墨合起來當作一物的問題。

先看筆的問題。在中國畫，以對象與筆墨比，筆墨是比對象重要了，而筆墨彼此比，則似乎筆比墨更重要。起初論畫的人，多半只講用筆：

夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本乎立意，而歸乎用筆，故工畫者多善書。——唐張彥遠歷代名畫記

不過我們于此當心的就是中國文字往往舉一部分以代替全體，因此說用筆的時候，也有時候是兼賅用墨的，但我們在這裏所說的，却確只以純粹論到用筆者爲限。

用筆的問題，我們姑且就其重要者分而爲三，一是一般的用筆問題，這包括最通常的原則，所謂「意在筆先」：

意在筆先，神思合一，不雜不亂，然後落筆，須要圓勁快利，仍不可太速，速則失勢，不可太緩，緩則癡濁，不可太肥，肥則俗惡，又不可太瘦，瘦則枯弱，起落有準的，來去有逆順，不可不察也。如描葉則勁利中求柔和，描竿則婉媚中求剛正。……——元李衎竹譜

這裏所謂意在筆先是很有道理的，我們撇開高深的理論不談，單就實用論，這就因爲筆是一個不很好透用的工具，所以非必須先有一種能夠駕馭的魄力不可，非必須先有一種統籌全局的打算不可。太速，太緩，太肥，太瘦，都不好的緣故，是因爲藝術中需要調和之下面又說「勁利中求柔和，婉媚中求剛正」，這便正是給調和以例證。這些都是用筆的一般

問題。

二是中鋒的問題，大概最普通的說法是主張用筆當用中鋒：

筆須用中鋒，中鋒之說，非謂把筆端正也，鋒者筆尖之鋒芒，能用筆鋒，則落筆圓渾不板，否則純用筆根，或刻或偏，專以扁筆取力便至。——清唐岱繪事發微

不過還有一說是主張用側鋒的：

北苑用筆粗縱，而雲林純用側筆，此以知作畫尚偏筆也。偏非橫臥欹斜之謂，乃是著意於筆尖，用力在毫末，使筆尖利若錐，又豎則鋒常在左邊，橫則鋒常在上面，此之謂以筆用墨。——華翼綸畫說

然而終於像藝術上的其他問題的爭端一樣還是歸於調和：

正鋒側鋒，各有家數，倪高士，黃大痴，俱用側鋒，乃山樵仲圭，俱用正鋒。——王學浩山南論畫

中鋒側鋒，各自有妙，而中鋒較能浮出紙上也。——湯貽汾畫筌析覽

學到極純之境界，自悟偏中寫正之意。——華琳南宗抉秘

我想恐怕還是調和說爲是的。藝術中總有一個要求，就是不要稜角，中鋒渾厚，自然合乎這個條件，這是一般人主張中鋒的理由，然而殊不想側鋒也可以作到不太有稜角的地步的，是只在運用得巧，因此側鋒也就不是絕對的要不得了。話雖如此，這却仍是中國畫在用筆上的一個大問題。

三是皴法的問題。皴法本是畫山水，木石等才用得着的，然而因爲山水畫是中國畫的正宗，于是皴法也就十分重要起來，這是用筆問題中比較更帶專門性質的了，名目極多，講究極大，關係各派作風亦極切：

初畫高手亦自可觀，畫至數十年後，其妙處何在，其顯而易見者皴法也。皴法名目甚多，惟披麻豆瓣小斧劈爲正經。……大斧劈是北派，戴文進，吳小仙，蔣三松多用之。——明龔賢畫訣

從古畫家，各立門戶，皆由皴法不同。——王翬惲壽平評笪重光畫筌

筆的問題，重要的大概就是上面所說這三項了。

5.墨的問題

再看墨的問題。墨的問題，多半卽是墨與設色的關涉問題。這裏是有三種意見，一是把色與墨看作平等，那末，問題就在色與墨的調和：

> 須色不礙墨，墨不礙色，又須墨中有色，色中有墨，方得眞詮，可稱名作。——清王寅冶梅梅譜
>
> 設色必于墨本求工，墨本不佳，從而設之，是塗附也。墨本不佳，從而設之，是工匠之流也。故設色必待墨本既成，烟雲蓊鬱，斯愈設愈妙，出卽若舊畫，乃爲有士大夫氣，若有一團新色浮于紙墨，非俗卽熟。——清華翼綸畫說

二是把墨看作比色要緊，下面一說可爲代表：

> 蓋以墨爲主，以色爲輔，色之不可奪墨，猶賓之不可溷主也，故善畫者青綠斑爛，而愈見墨采之騰發。——清盛大士谿山臥遊錄

理由呢，則甚麼色爲不淨：

凡圖中有梅花者皆不宜著色，梅品既高，以水墨寫形，倘恐不淨，更有何色可得而入乎？——清謝蘭生常惺惺齋書畫題跋。

這裏雖然專指着畫梅，但我們也可以應用到別處去，梅品之高，不過是畫家的人品之高而已；色不淨，所以寫墨，形也不淨，所以要走入反寫實。我在論主觀的時候也曾提到這一點，這恐怕是受了佛家（其實還有道家，老子所謂五色令人目盲）的影響而然的。不過在中國，這種畫論的成熟，也是慢慢而來的，因爲尙墨是近代的事：

畫家最重設色，故號丹青，其源甚古（丹青二字始見於晉書顧愷之傳），若墨暈，實至唐代而始興。——余紹宋畫法要錄二編例言

大概先有墨竹，墨梅等：

墨竹起於近代，不知其所師承，初吳道子作畫，運筆作卷，不加丹青，予意墨竹之師承起於此。——宋黃庭堅山谷集

墨竹亦起於唐，而源流未審，……迨至宋朝，作者寖盛，文湖州最後出，不異杲日升空，爝火俱息。——元李衎畫竹譜

唐人鮮有畫梅者，至五代滕勝華始寫梅花白鷳圖，而宋趙士雷繼之。——明宋濂贊坡畫

以後浸入了花卉：

世多以墨畫山水竹石人物者，未有以畫花者也，汴人尹白能。——宋蘇軾東坡集墨花詩序

唐宋多院體，或千葉或單瓣，皆工細設色，而少墨質，元明之間，遂多用墨本，風致絕俗，……曾見元明名家眞蹟，不論何色，俱用墨筆點蒂，頗有洒落大家氣韻，……古之名家，雖設色梅花，亦用墨筆枝幹，予鑑賞多幅，設色寥寥。——淸王寅治梅梅譜

再後就覺得只有這樣才是正辦了，花卉不用說：

寫花自不可少墨，有寫色花，間以墨葉者，有不用顏色，全以墨描點者。

——清王概芥子園畫傳二集

甚而肖像畫也都以墨爲主：

寫眞有兩派，一重墨骨，墨骨既成，然後敷彩，……此閩中曾波臣之學也。一略用淡墨，鈎出五官，部位之大意，全用粉彩渲染，此江南畫家之傳法，而曾氏善矣。——清張庚國朝畫徵錄

寫眞之法，閩中曾鯨民墨骨爲正。——同上續錄

曾鯨民就是曾波臣，所以可見肖像畫也以墨骨爲正了。這裏的意義是什末呢，就是表明即便是寫實的畫，士大夫意味最少的畫，也被了同一的傾向了。

不過也還有第三種意見，就是把色與墨合而爲一：

設色即用筆墨用意，所以補筆墨之不足，顯筆墨之妙處。——清王原祁雨窗漫筆

畫中設色之法，與用墨無異，全論火候，不在取色。——王原祁麓台題畫稿

溫儀曾述王麓台說，用墨如設色，則畫滋生，設色如用墨，則古韻出，畫家習不掃自除矣。——張庚國朝畫徵錄

色即是墨，墨即是色。——沈宗騫芥舟學畫編

我們看，從「色不礙墨，墨不礙色」，到「以墨為主，以色為輔」，到「色即是墨，墨即是色」，有多大的轉變，然而我要再重複一句了，像藝術中之其他課題的解決在乎矛盾的調和一樣，所以後一說是對的。藝術上的課題有和其他學術的課題不同的一點，就是可以調和，而這調和不是折中，乃是一種矛盾的克服，用現成的名詞說，這就是藝術的辯證法性。在任何地方，適用辯證法，沒有及得上在藝術中這末一定而不可疑的，猶如天才現象，在任何其他智能的工作中，也沒有像在藝術中表現的那末具體，那末可驚的！

色與墨的問題，有以平等觀之者，有以墨重於色觀之者，有以二者為一物觀之者，但我們要牢記，卻沒有把色重於墨觀之者。 就整個的中國畫論的體系看起來，是應該如此的，因為要反寫實，要雅，要簡，要表現男性，要表現老年，要表現壯美，所以這趨勢是

當然的。在中國畫的初期，也還重顏色者，只是證明中國畫還沒成熟，其獨立面目的意識，還沒覺醒而已。

上面是說墨與色的關涉的問題凡三端，現在附帶的要說一說專講墨的問題：

用墨最難，李成惜墨如金是也。大要去甜邪俗賴四字。——元黃公望寫山水訣

這是把墨看得十分鄭重的態度之代表。去甜邪俗賴，倒是不只對墨。不過亦由此可見中國畫中之一貫的精神罷了。至於：

用墨之法，古人未嘗不載，畫法所謂點染皴擦四則而已，此外有渲淡積墨之法，墨色之中，分爲六彩，何爲六彩，黑白乾濕濃淡是也。——清唐岱繪事發微

畫是就實用方面講墨的技術的項目的。還有從理論上講用墨之壯美的要求的：

運墨而五色具，謂之得意，意在五色，則物象乖矣。夫畫特忌形貌采章，歷歷具足，甚謹甚細，而外露巧密，所以不患不了，而患於了，既知其了，亦何必了，此非不了也，若不識其了，是眞不了也。——唐張彥遠歷代名畫記

「了」就是單純，正是壯美的條件。惟表面的「了」，就是走入瑣屑了，反而破壞了壯美，那樣就不是單純了，所以「是真不了」了。

我們還有一個附帶的問題，就是水的問題。因爲中國畫既然輕視顏色，那末，便必須有一種能够代替顏色的東西，中國畫是以墨代色的，但是只是墨，却終於不免太單調了，還救單調之窮的東西却就是水，因此中國畫又有水墨畫之稱，其意義是頗相當於西洋的水彩畫的，則水之重要可知了。下面雖是講水與色的，但是也不妨當作水在墨色中之作用觀（因爲墨可以代色）：

學畫而不知用水之法，爲可與言畫哉？遯在中洲，見毗陵惲南林爲黎少陽少府，保南田之孫，家學淵源，嘗與論畫，述乃祖設色鮮明，丰姿絕世之故，非有他謬巧，不過善於用水耳。余聞之，不覺拍案叫絕曰：此一語，大洩此中三昧矣。——

清迮朗繪事瑣言

以上墨的問題完結。

6. 筆墨彼此間的問題

次看筆墨彼此間的問題，這也是很重要的。因為中國畫的重要用具就是這二者，那末在畫家如何操縱這二者使其作用一致上，就是問題所在了：

筆為墨帥，墨為筆充。——清沈宗騫芥舟學畫編

筆不到處，安得有墨？……諸公[illegible]妙諦，指出自筆痕間。——同

凡畫初起時，須論筆，收拾時須論墨，古人所謂大膽落筆，細心收拾也。——王學浩南山論畫

筆中用墨者巧，墨中用筆者能。——笪重光畫筌

在這裏可以看出幾種意見，一是認為有一種賓主的關係，筆為主，墨為賓，筆要領導，墨要充盛；二是認為有一種同時存在的關係，沒有筆，就沒有墨，三是認為有一種先後的關係，筆在先，墨在後；四是認為二者各有其訴之於特別的美感的作用，倘能互相融合運用，就最好了。我想這四說，除了第三說較為機械，沒有什麼道理以外，其餘三說都是很

好淨，幾乎沒有什麼衝突。我們用近代的話講，筆實在是男性的，它所表現的是形式，墨是女性的，它所表現的是內容，沒有形式，就是模糊的，正如沒有內容，就是空洞的（註五七），這二者缺一不可，而且非調和不可。不過中國畫是注重男性的表現，所以注重筆。

7. 筆墨視爲一物的問題

現在我們要看筆墨合起來當作一物的問題了。我們首先看到的，便是所謂戰勝用具的問題。倘若主觀和對象換一個名稱叫作內容的話，則用具不妨稱爲材料，所以戰勝用具的問題也可以稱爲戰勝材料的問題。我們用這些材料，來表現某些內容，這便是所謂藝術，但是這時我們必須當心的一件事，就是所謂材料的本身也有許多性質，這許多性質卻不一定是對表現有利的，因此就必須巧爲運用了。中國畫的材料，是筆墨，那末，也就必須注意到：

筆使巧拙，墨使輕重，使筆不可反爲筆使，用墨不可反爲墨用。——五代荆浩

山水訣要

用筆須要轉束，不可信筆，盡信筆則頓挫皆無力矣，善於用筆者一轉一束，皆有意趣。——清王昱東莊論畫

「不可使筆為筆使」，「不可使筆為墨用」，「不可信筆」，這都是說人在消極方面要避免受制於用具的。至於在積極方面，戰勝的方法，則是：

用筆時須筆筆實，卻筆筆虛，虛則意靈，靈則無滯，迹不滯則神氣渾然，神氣渾然則天工在是矣。夫筆盡而意無窮，虛之謂也。——清惲壽平甌香館畫跋

所謂虛，就是指運用得巧的代名，換言之，就是物質的材料，這時已經沒有物質的障礙了，乃是可以純純粹粹表現意匠了，這實在也就是戰勝材料的成功。到這地步，也就是所謂心手相應了：

學力到心手相應火候，自無板刻結三病矣。——清唐岱繪事發微

不過這不是一蹴而就的，還彷彿需要幾種步驟，這是：

學者從有筆墨處求法度，從無筆墨處參神理，更從無筆無墨處參法度，從有筆有墨處參神理。——明王紱書畫傳習錄

在「有筆有墨處參神理」，就是上面所謂「虛」。以這一點而論，成功的仍是元人，所以說：

學畫至雲林，用不着一點工力，有意無意間，與古人氣韻相合撰而已。至設色更深一層，不在取色而在取氣，點染精神皆借用也。——清王原祁麓台題畫稿

這是到了最能夠脫却物質限制的時候了。也就是在這種場合，中國畫乃可以走入一種似乎音樂性的藝術。

通常我們所謂「氣韻生動」也是筆墨的問題：

六法中原以氣韻爲先，然有氣則有韻，無氣則板呆矣，氣韻由筆墨而生。——清唐岱繪事發微

「氣韻由筆墨而生」，這是一語破的話。氣韻者再換言之，就是駕馭用具的一種功夫層

氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者，有發於無意者，發於無意者爲上，發於意者次之，發於筆者又次之，發於墨者下矣。——清張庚浦山論畫

這講得玄妙一點，其實意思還是說將用具巧爲運用而已，這仍不過是上文所說的「眉」說得明顯的則有：

氣韻有筆墨間兩種，墨中氣韻人多會得，筆端氣韻，世每鮮知，所以六要中又有氣韻兼力也。人見墨汁淹漬，輒呼氣韻，何異劉實在石家如廁，便謂走入內室。

——清方薰山靜居畫論

氣韻有時也叫韻趣，意思是一樣的：

有筆有墨謂之畫，有韻有趣謂之筆墨，瀟灑流利謂之韻，盡變窮奇謂之趣

唐岱繪事發微

明白筆墨與氣韻是一事以後，則知道所謂氣韻的成功，就是筆墨的成功了，試看王翬惲南

用很淺眼光的畫筆中認為是「闡發氣韻最微妙處」，其實就是論的筆墨的：

眞境現時，豈關多筆，眼光收處，不在全圖，合景色於草昧之中，味之無盡，擅風光於掩映之際，覽而愈新，密緻之中，自兼曠遠，率易之內，轉見便娟。

本來，氣韻生動是六法中的一法，却也就像六法中的問題一樣，有人認為六法是六法，有人認為六法是一法，有的認為是從鑑賞方面看，有的認為是從創作方面看，有的認為六法是彼此平等的，有的認為是不平等的，對於氣韻生動也同樣有認為是四件事的，有認為是一件事的，還有認為是兩件事的（氣韻為一件，生動為一件），究竟是鑑賞的標準，還是作法的條件，倘若不是一件，那末這四者，或二者又從屬如何，這都有問題。不過現在我在這裏是不想把這問題弄到很專門的地步的，大體上我可以說氣韻生動是六法中頂重要的一法，鑑賞和創作都離不了，起初或許是一件事，但後來却隨了中國美學思潮的發展，把分析藝術中之主要的成分的所得，都按在這四個字之上了。很有趣的，便是我們在這裏見到和康德對於藝術作品的四個要求之相當之事：

氣韻生動，氣者心識之運，取象不惑也，韻者隱迹立形，備遺不俗也，生者生生不窮，深遠難盡也，動者動而不滯，活潑迎人也。——清迮朗繪事雕蟲

……而生動處，又非韻之可代矣。生者生生不窮，深遠難盡，動者動而不板，活潑迎人。——明唐志契繪事微言

此間二人對於生動的解釋居然一樣，可見這或者是一種很流行過的意見。康德對於藝術的要求是，一要求幻想（Einbildungskraft），幻想當然是生生不窮了，所以相當於「生」；二要求理解（Verstand），這是概念的，正要求清晰，合乎所謂取象不惑，所以可以說相當於「氣」；三要求有精神（Geist），這不是要活潑迎人嗎？所以便是「動」；四要求有味（Geschmach），正是「韻」了（註三八）。可是這樣的說法，倘若我們用以來說明一時期的美學思潮，或某某人的美學思潮是未嘗不可以的，但却並不足以動搖大多數人對於氣韻生動的整個概念。大多數人對於氣韻生動，大概在意識上是指爲一物的，因爲行文簡便之故，常只說氣韻，實則說氣韻就等於說氣韻生動了。惟無形之中，却也造

成一種因果關係，好像氣韻是原因，而生動是結果似的。但是，氣韻（也就是氣韻生動）究竟是什末呢？以我看，却就是要求於用具的一種技巧（即駕馭材料之說），而客觀化，而抽象化，先由創作方法而變爲鑑賞活動而已。所以我覺得「氣韻由筆墨而生」正是一句非常根本的話。

把氣韻和筆墨的密切關係加重起來，甚而把二者看爲一物，却並沒有小看了氣韻的意思，也沒有小看了筆墨的意思。我常覺得，一切藝術的課題，不過在求對象，主觀，用具的合一，就是那藝術家的某種人格乃是恰恰切切非選擇某一種題材不合適而又恰恰切切非運用某一種材料不合適；待到選擇合適了，運用合適了，則只看材料就可以直接感到題材的親切，只看題材就可以直接感到藝術家人格的真際，甚而一看材料，就可以感到那不是材料，而是藝術之活躍的生命了。一切藝術都當如是，而中國繪畫藝術即能已在這方面成功。用具可以直接表現主觀，這是中國繪畫藝術的絕大成功，絕大價值。

因爲用具可以直接表現主觀之故，所以中國說筆墨是有人格的背境的：

> 筆墨一道，同乎性情，非高曠中有真趣，則性情終不出也。——王原祁麓台題畫稿

所以說筆墨是天生的：

> 畫山水之法，凡間架位置，設色布景，全資工力，非深造精詣，不能臻妙，惟筆墨秀逸，必從胎骨帶來，非關學習。——王時敏書畫題跋

筆墨者人格的背境，是天生的，這理由即在筆墨是直觸着藝術家的精神之核心故；從另一方面觀，亦可謂即在中國藝術家之戰勝其材料已達到最成功之地步故。這樣，所以我說並沒有小看了筆墨的意思了。同時氣韻之重要，也就不待言了。筆墨是生知，筆墨的表現——氣韻，也是生知，是當然的：

> 氣韻不可學，此生而知之。——明董其昌畫旨

> 畫有六法，若其氣韻，必在生知。——董其昌畫禪室隨筆

于此也更可以見出氣韻與筆墨之爲一事來。

在筆墨可以直接表現人格的情形下，對象反而不算是一個太重要的成分。這也便是中

圖繪畫中臨摹一事的特質之所由來。在中國畫，對象已居於次要了，表現主觀的是重在筆墨，筆墨又是天生，所以雖同一題材，只要無礙於筆墨的自我，也就無礙于創造了。這是和任何民族的藝術不同的又一點。我們看：

人之學畫，無異學書。——宋郭熙林泉高致集

這是指着臨摹說的。又如：

古人見法處，用意處，及極用意而若不經意處，都于臨摹時可一一得之於腕下，至純熟後自然顯出自家本質，如米元章學書，四十以前，自己不能一筆，時人謂之集書，四十以後，放而為之，卻自有一段光景。……書畫一道，即此可以推矣。——清沈宗騫芥舟學畫編

這是從實用方面說到臨摹的好處的。大概中國人從前還沒意識到自己所走的是一個形式主義的路（這裏所謂形式是採Clive Bell所謂 Significant form），所以還沒見有許多爲模仿辯的，只知道其重要而已。但是可驚的都是於此重見「書畫同源」的道理，寫法是

忽略對象的，例如趙文敏的千字文，少有人注意這千字文的意義的，注意的卻是那字的書法，畫既與書同，自然對象也就成為次要了。既成為次要，模仿不模仿也就沒有關係了。

既重在筆墨，而不重在對象，所以也便助成了趨簡的風氣，而且因為越簡越能充分表現純粹形式（Pure form）的意義，所以就越簡越好了：

宋人寫樹千曲百折，惟北苑為長勁瘦直之法，然亦枝根相糾，至元時大癡仲圭一變為簡率，愈簡愈佳。——清錢杜松壺畫憶

從戰勝材料問題，到氣韻生動，到人格表現，到臨摹，到趨簡，這是筆墨合為一物而生的問題。和前面三者：筆的問題，墨的問題，筆墨彼此間的問題總起來看，這是所謂筆墨本身問題的四方面。

8. 筆墨問題之歸結：壯美

筆墨問題到了這裏可以算完了，現在我又提出中國畫中由筆墨之故而達到的靜的境界，以為收場：

山川之氣本靜，筆躁而靜氣不生，林泉之姿本幽，墨疏而幽姿頓減。——笪重光畫筌

畫至神妙處，必有靜氣，蓋掃盡縱橫餘習，無斧鑿痕於紙墨間，靜氣凝結。靜氣今人所不講也，畫至于靜，其登峯矣乎？——王翬惲壽平語

於此我們見出中國畫由用具方面也達到和主觀，對象之同一步趨上去。這種美，不是絢爛光華的了，却是高雅淡遠的！——不是優美的了，却是壯美的！

五　中國畫論中之一般的藝術問題

我們方才說過的，都是就中國畫及中國畫論中之特殊的方面加以分析的，現在我們乃轉換一個觀點，却看看中國繪畫藝術中之一般的藝術要求。中國的藝術批評家及鑑賞家，很少有意識地要作什末理論的，不過就他們零零星星所流露的講，却也未嘗沒觸及藝術上的一般問題。現在我們卽盡力所能，要看一看他們所觸及的這些藝術上的一般問題都是什末：

1. 藝術與大自然

在中國，也有人像康德那樣看法，天才是天生的（意卽謂大自然的一部分），藝術是從大自然裏來的：

> 或問余曰：吳生何以不用界筆直尺，而能彎弧挺刃，植柱構梁？對曰：守其神，專其一，合造化之功，假吳生之筆，向所謂意在筆先，畫盡意在也。——康張彥遠歷代名畫記

「合造化之功，假吳生之筆」，那末，藝術家便不過是大自然的傳達工具了。這正是「天

才是天生的一點說之張本。

2. 藝術與實生活的距離

實生活的主要特色是關心於利害，藝術的世界卻是超乎利害之外的，因此二者中間乃有一層很大的距離，無論在實踐上，在理論上，中國畫家也都表現出來了：

米之顛，倪之迂，黃之癡，此皆之真性情也，凡人多熟一分世故，即多生一分機智，多一分機智，即少卻一分高雅，故顛而迂且癡者，其性情於畫為近，利名心急者，其畫必不工，雖工必不雅也。——清盛大士谿山臥遊錄

3. 藝術與道德

藝術一定是道德的，這是沒有問題的。中國所謂：「筆墨一道，同乎性情，非高曠中有真摯，則性情終不出也」，就是要把道德與藝術之內在的密切關係給指明的。藝術的目的，無不在道德，因為它表現人格，藝術的效應，無不是道德，因為它的價值在教育；藝術的本身是道德，（因為它所追求美，惟有此「美」，才能夠代表人類的最高企求的歷）；而藝

術家所要達到其藝術成功的地步的過程與手段，也無往不是道德的，因爲藝術家要勤慎，要溫柔敦厚，要珠圓玉潤，要從容，要高超，要有意志，要自由而不背乎規矩，要着于人生而不作人生的奴才，……凡此種種，恐怕再沒有比在從事藝術上所得的訓練更多更好的了。所以藝術與道德的關係，乃是絕對的。中國畫在這上面，尤其成功。不過前人不慣分析，所以雖作到而未必意識到，即意識到而未必完全說到。

4. 天才問題

不談藝術則已，談藝術一定要碰到天才問題。普通所謂天才問題是有三方面，一是人的問題，就是藝術創作的才能是特別賦之於某些人，而別些人卻決不能與之競爭；而這些人又不是專靠學力所能成功的，因此只好叫天才。二是天才現象的問題，就是撇開人的問題不講，而專就這種飛躍的創作活動，當作一種精神現象去研究。很奇怪的是，雖在一人，而他的創作決不能預計，所謂「神來之筆」，乃是自己亦不知其所以然而然的，而且既創作之後，並不能照樣重作。因爲這種現象不是人力所能控制的，所以我們只好用天才

現象去代表。三是天才的修養問題，就是既有這種人，需要如何修養，才能更完成些，或者在某一人如何當天才現象來時而不放過，這都屬於天才修養問題。中國畫論中，在這三方面，也都多少有所論到，可以與西洋的天才論，作一個比較：

一、關於天才的人的問題：我們在談筆墨時，已經見到說筆墨必須「從胎骨帶來」，說「氣韻必在生知」，這都是的的確確的天才論了；現在我們再看康德所謂天才是天生的論調，中國與之相似的是：

天能授人以法，不能授人以功，……天之授人，因其可授而授之，亦有大知而大授，小知而小授也，所以古今學畫，本之天而全之人也。——大滌子畫語錄

這較上文所引張彥遠的說法尤為清楚。上文所引，是就大自然方面看藝術的，現在卻是就藝術家方面看大自然的。「本之天而全之人」，不特說明了天才的性質，而且附帶道出了天才的修養。

二、關於天才的現象的問題：

大都畫法，以布置意象爲第一，然亦只是大概耳，及其運筆後，雲泉樹石，屋舍人物，逐一因其自然而爲之，所謂筆到意生，如漁父入桃園，漸達佳境，初意不至是也，——明李日華竹嬾畫媵

如遇賓位應有作意處，一時端詳不妥，當空者空之，一筆亦不必落，不妨過之數日，俟全神相足，頓生機軸時振筆疾追，不蔓不支，不即不離，不隔絕，不填塞，於恰當其可之中，有十二分意外巧妙，即詩家所謂句欲須待來日補之意也。——清華琳南宗抉祕

前者說明這種現象的存在，後者說明對於這種現象應持有的態度（要不勉強）。

三、關於天才的修養：先說人的方面，天才的條件第一須勤勉：

愛與識，先愛而後識也。……夫愛畫者必尊而守之，強而用之，無間於外，無息於內，易曰天行健，君子以自強不息，此乃所以尊守之也。——大滌子畫語錄

第二須認眞：

昔顧駿之嘗構層樓為畫所，每登樓去梯，家人罕見其面。——清惲壽平甌香館畫跋

每遇人深得畫理經營之法，每積盈篋，不輕點之，語人曰：今日意思昏鈍，俟精神澄澈時為之，前人縝密功夫，真如鍊金火候。——吳歷墨井畫跋

勤與認真，這都是偉大的藝術天才必具的條件。在外國，例如音樂家舒班爾特F.Schubert畫家達文西（Davinci），他們作品的數目都是多到可驚的，因為他們勤。近代的畫師像谷訶（Van gorgh）那樣，為答應一個女侍者的玩笑，而把自己鮮血淋漓的耳朵割寄了去，其認真的精神為何如！中國藝術家和他們比起來，卻也絲毫沒有愧色。我認為勤和認真是藝術天才的共同點，所以天才的修養也必須從這裏出發。此外，卻還有做畫家而容易陷入的毛病，因而不能發展其天才的，當然也須避免：

好學之士，則多性狂而自蔽者有三：有心高而恥於下問，惟憑盜學者自蔽也；有性敏而才高，雖學而狂亂，志不歸於一者自蔽也；有少年夙成其志，不勞而頓

通，滯而不學者自蔽也。——宋韓拙山水純全集

學畫者假聰恰好，非高瞻遠矚者全未知規矩法度，已早講性靈，如何如何，任筆所之，無不自詡，到後來竟漫無所得；因而漸漸廢棄，此過之病也。其甘於小就者，但解描摹形似，不問筆墨道理，少成片段，足以應求者便自滿願，前贖之妙，束而不觀，緒言之深，置而弗論，以重窮年莫得，皓首無聞，此不及之病也。……果能立志作第一等功夫，循序漸進，勿忘勿助，逐時自有成效。……病在過者吾惜其資稟之徒高，病在不及者吾惜其工力之枉費，甚矣恰好之難也。——清沈宗騫芥舟學畫編

這些雖很淺近，但卻是最低限度的要求。

次說現象的方面，大概第一要有人格的修養，必須「靜」，就是把許多日常的雜念除去，等到天才的現象來時才不會放過：

氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者，有發於無意者。…… 何謂發於無

畫者？當其凝神注想，流盼運腕，初不自知如是而忽如是是也。謂之為足則實未足，謂之未足，則又無可增加，獨得於筆墨情趣之外，蓋天機之勃露也，然惟靜者能先知之，稍遲未有不汨於意而沒於筆墨者。——清張庚浦山論畫

第二要在有這種機會時急追，還要順其自然：

眼中景現，要用急追，筆底意窮，須從別引，偶而天成，加以人工而或損，此中佳致，移之彼處而多違。——笪重光畫筌

第三時地也很要緊：

畫須從容自得，適意時對明窗淨几，高明不俗之友為之，方能寫出胸中一點瀟落不羈之妙。——明唐志契繪事微言

這樣看，藝術是很貴族，很不經濟的事了，但是事實的確如此，卻也是沒有法子的。

中國畫論中的天才論，完全不算完全，新奇也不算新奇，但是總算粗具規模了，不能不說是令人喜出望外的事。

5. 個性論：創造與模仿

藝術是講創造的東西，原不能模仿，中國畫之所以多模仿者，實在因爲用具問題太難了，中間必須經過一個長時間的練習，在這長時期的練習中、却往往由臨摹而得些助益、其次是因爲中國畫很重用具，對象成爲次要，所以雖有時就對象上看是雷同，是模摹，但就用具——筆墨——講，却仍不礙其創造。總之，藝術以創造爲原則，中國畫也並沒例外，鄭燮說：

十分學七要拋三，各有靈苗各自探。——板橋題畫

創造的根據是在個性，正就是這裏所說的「各有靈苗各自探」，極端主張個性論的，則是大滌子：

余嘗見諸名家動輒仿某家，法某派，書與畫，天生自有一人執掌一人之事。

蓋有南北宗，書有二王法，張融有言，不恨臣無二王法，恨二王無臣法，今問南北宗，我宗耶？宗我耶？一時捧腹曰：我自用我法。

古人未立法之先，不知古人法何法，古人既立法之後，便不容今人出古法，千百年來遂使今人不能一出頭地也，師古人之跡，而不師古人之心，宜其不能一出頭地也，寃哉！

縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在，蓋以運夫墨，非墨運也，操夫筆，非筆操也，脫夫胎，非胎脫也。

能使我即古，而古即我，如是者則知有古而不知有我者也，我之爲我，自有我在，古之須眉不能生我之面目，古之肺腑不能入我之腹腸，我自發我之肺腑，揭我之須眉，縱有時觸着某家，是某家就我也，非我故爲某家也。

山川使余代山川而言也，山川脫胎於余也，余脫胎於山川也，搜盡奇峯打草稿也，山川與余神遇而迹化也，所以終歸之於大滌也。

大凡一種藝術走到末流，就個性全失，只以模仿爲事了，大滌子的話是針對時病而發的，其實大作家無不主張創造，無不尊重個性，只是在藝術不到衰微的時候沒有揭出的必要罷

了。

6. 創作原理

一、意在筆先：這在中國是很普通的一個理論：

凡畫山水，意在筆先。——唐王維山水論

文湖州云：今畫竹，乃節節而爲之，葉葉而累之，豈復有竹乎？故寫竹必先成竹于胸中。——清汪之元天下有山堂畫藝

這種理論很像外國的說法，藝術家創作之先，先有一種概念(Konzeption)，Hans Rohl在德意志文學辭典中說：Konzeption der Angenblick im Künstlerischen Schaffen, der als ein fassives und plötzliches Geschehen auf dem Boden eines Erlebnisses entsteht und notwendige Voraussetzung für das Nunmehr im Bewusstsein sich vollziehende Werden eines Kunstwerksist

這裏的「概念」正是相當於中國的「意」。胸有成竹之說略淺，不過也屬於其中罷了。

二、吃力與從容：藝術品必須費全力以爲之，這是吃力，但是需要非常從容。這好像衝突，其實不然，從容是應付裕如的意思，其所以如此，正因爲費上全力了。這在中國是很主張的。先說吃力：

一日秋雨中，茂京（王原祁字）攜畫見過，因極論畫理，其義皆與詩文相通，大約謂始貴深入，既貴透出，又須沈着痛快。——清王士禎居易錄

不知寫意二字，誤多少事，欺人瞞自己，再不求進，皆坐此病，必極工而後能寫意，非不工而遂能寫意也。——清鄭板橋題畫稿

再看從容：

緊不可促，密不可窒，要伸手放腳，寬閒自在。——清王棠潛暉畫跋

畫水勢欲速，筆欲緩，腕欲遲，意欲安，大旨如此。——清錢杜松壺畫憶

像水滸傳上寫劫法場似的，局面誠然緊張了，但以作者不鬆懈的筆墨寫去，反倒覺得從容，和這裏寫水勢之速的道理是一般無二的（註三九）。從容之極，便是自然：

如虫蝕木，偶爾成文。——黃山谷

三、戰勝材料：這在論各種問題時已及之，可不多贅，只舉三說，以爲補充：

凡畫山水，大幅與小幅不同，小幅臥看不得塞滿，大幅豎看不得落空。——明唐志契繪事微言

境平則筆要有奇趣，境奇則筆當無取險。——清沈宗騫芥舟學畫編

山水中屋宇，甚不易爲，格須嚴整而用筆以疏散爲佳，處處意到而筆不到，明之文侍詔是以爲法。——清錢杜松壺畫憶

一切藝術都有戰勝材料的問題，中國特着重於筆墨。因此，專論及筆墨者多，泛論者少。不過那點意思總有。後一說「意到而筆不到」，發揮戰勝材料的道理尤爲透澈。

四、有法與無法：藝術是再自由也沒有的事，但也是再受約束也沒有的事，起頭的時候，必須服從法度，然後再從法度而出，這時不是背乎法度，也不是沒有法度，乃是超越法度，法度與自己合而爲一了。

灑落取致，但有筆力，多無矩矱，……有心斯事，當從規矩入，再從規矩出，參透此關，無法非實，無法非空。——清蔣和寫竹雜記

初由法中，漸超法外，此化工事也。——清汪之元天下有山堂畫藝

凡畫之初作功夫，處處是法，久則熟，熟則精，精則變，變則一片化機，皆從無法中出，是爲超脫極致。——清王寅冶梅梅譜

道德家所謂「從心所欲不踰矩」，正是這裏藝術家從有法達到無法的境界。

7. 完整的藝術品之要求

第一要求純一（Einheit），就是要求在作品中任何方面純一（Übereinstimmung）：

宋元人畫花與葉，皆先用墨鉤，次用粉花，依中筋雙染一過，後用綠水滿葉，老嫩既分，亦遂濃厚，背用石綠，面罩青染，或半或全，愈顯刻實。近世與徐熙黃筌，純用沒骨，或兩葉相交處，定出一線，或相接處，漬出分界，亦皆有法。學之者宜分宗派，不可於一幅中，溷雜兼用。如學秦漢印，而雜入宋元印，未免爲有識

者研究。——清迮朗繪事瑣言

畫中惟皴法最難，所宜亟講，各家皴法，未易兼綜，然須畫北宋，勿使一筆入南宋法，畫南宋勿使一筆入元人法，畫元人，亦勿使入南宋諸家法，諸家各有門庭，勿相混淆，惟通其理而化其偏。——王翬惲壽平評笪重光畫筌

我們對於詩文也是這樣要求，散就統統散，駢就統統駢，有形式就統統有形式，自由就統統自由。王惲既說勿相混淆，又說通其理而化其偏，好像衝突，其實也不然，他們的意思乃是說在藝術修養過程中，當模仿時，要模仿得純粹，純了以後能脫離模仿，化其偏的時候就是自己有獨立面目的時候了，這時候也仍然要求純，只是這時的純也不求而自至，所以不必提到口頭上來了。

第二要求淡：就是濃，也是由淡見濃：

畫從淡處見精神。——清迮朗繪事瑣言

畫人用色，有極濃厚者，有極淡逸者，其創製損益，出奇無方，不執定法，大

抵穠艷之過，則風神不爽，氣數索然矣。惟能淡遠而不入於輕浮，沈厚而不流於鬱滯，傳染愈新，光輝愈古，乃爲極致，石谷於設色法二十年靜悟，始窺祕妙，每爲余言如此，因記之。

青綠重色，爲穠厚易，爲淺淡難，爲淺淡矣，而愈穠厚爲尤難，惟趙英與洗脫宋人刻畫之迹，運以虛和，出之妍雅，穠纖得中，靈氣惝恍，愈淺淡，愈見穠厚，所謂絢爛之極，仍歸自然，畫法之一變也。——清惲壽平甌香館畫跋

此處與溫克耳曼所說美乃是像無味之味的水似的正相當；

Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schosse der Quelle geschöpft, Welches, je wonigls Geschwack es bat, daste gesunder geachtet wird（註四〇）

第三要求活：

畫有兩字訣，曰活曰脫，活者生動也，脫者筆筆醒透。——清惲壽平甌香館畫跋

但是作用這「活」的，卻是「意志」，非有能夠操縱自如的意志力，決達不到活：

繪事須明取予，取者形象彷彿處，以筆勾取之，其致用惟在果毅，而妙運則貴玲瓏斷續，若直筆描畫，卽板結之病生矣，予者筆斷意含，如山之虛廓，樹之去梢，凡有無之間是也。——明李日華紫桃軒雜綴

古人位置緊而筆墨鬆，今人位置懈而筆墨結。——清王原祁雨窗漫筆

用筆之法，在乎心使腕運，要剛中帶柔，能收能放，不爲筆使。——清唐岱繪事發微

下筆游移便軟弱，構局游移便散漫。——清張庚浦山論畫

這統統說到意志的重要。正像人生的態度一樣，非內「方」是不能外「圓」的，方相當於意志，圓相當於活。我們見作到這個地步的人，他外面溫柔敦厚，使人親近，但是他卻非常有主宰，而且也正是他那主宰，使他發爲蘊藉，我認爲作到這種理想人格的有孔子，藝術與道德正有其溝通處。

第四要求易，就是英文上的easy。。

米八謂能到古人不用心處，又曰寫意畫，兩語最微。——惲壽平甌香館畫跋

這種地步，也就是溫克耳曼所說的Unbezeichnung（註四一），我曾譯爲不落迹象性。

第五要求隱約。

畫欲暗不欲明，明者如觚稜鉤角是也，暗者如雲橫霧塞是也。——明董其昌畫旨

這也是一切藝術所要求的，所以我們愛李商隱的詩，所以文藝中可以有象徵主義的運動。

第六，也就是最後，藝術要求美。這種美不是普通的美，是包美與醜在內的美。這種美是藝術的理想境。上面所說的幾個要求：簡，煉，淡，易，隱約，若是分析開來說的，這些不過是美的成分，從整個說起來，就有包括了這一切的「美」。這種美，是由幾個階段而來的：

孫過庭謂學書有三時，余以學畫亦然。初學時當求平直，不使偏蔽邪僻，以就規矩，不令濃膩塗飾，以求骨幹，中間務拓其心思，以盡其變化之態，須兼其法以成其勢，以備材料之資，然必因前古所有擬而求之，不容創所心得者也。終則約博之趣，歸於

不淡矣。惡向者之所博涉而遠騖者，一約之於樸實簡易之中，似淡也味之而愈長，似淺也求之而愈遠，功夫至此，則已顯毛種穉矣。——清沈宗騫芥舟學畫編

這三個階段之中，只有後一個階段才是美學上所承認的美，這與溫克耳曼的思想極相合。王原祁有專形容這個階段的美的話

畫家自右丞以氣韻生動爲主，遂開南宗法派，北宋董巨集其大成，元季高趙四家俱宗之，用意則渾樸中有超脫，用筆則剛健中含婀娜，不事粉飾，而神彩出焉，不務矜奇，而精神自露，此爲得本之論也。——王原祁麓台題畫稿

中國繪畫藝術之以南宗爲標準者即在此。原則上講，中國這種標準是對的！

8. 藝術上之失敗

我常覺得藝術上的失敗是在提起一般人的要求而不能滿足上，例如律詩吧，它提起人的要求是個數何押韻的，但倘若有一句不協，我們就必定失望了，這是極小的例子，即小說中的描寫亦然，倘若它已經提起人們的要求是一個佳人了，如果有一分不像佳人，就是

失敗了。這種道理，在中國畫論中也有：

無層次而有層次者佳，有層次而無層次者拙。——笪重光畫筌

頭一種是令人喜出望外的，所以是技巧的成功，後一種乃是提起人們對於層次的要求了，而不能滿足，所以是失敗。

9. 藝術上之淺深

我曾給深刻和淺薄下過定義，我說深刻是在不說出時而人們不知道，說出後而人們從心裏都承認的，淺薄卻是在不說出時人們卽都知道，說出了後則人們覺得多餘。藝術中的表現，凡與後者相似的，便是淺薄，在中國畫論中，卻也給出一個例證：

近者畫手有仁者樂山圖，作一叟支頤於峯畔，智者樂水圖，作一叟側耳於岩前，此不擴充之病也。蓋仁者樂山，宜如白樂天草堂圖，山居之意裕如也，智者樂水，宜如王摩詰輞川圖，水中之樂饒給也。仁智所樂，豈只一夫之形。——宋郭熙林泉高致集

10 創作與批評

這是兩種才能，不能相強，但是卻正好合作：

畫家有未必知畫，不知畫者每知畫理，自古有之。故嘗有畫者之意，劉唐發之。如蒙莊之形容畫史，非深知畫者不能道。——清方薰山靜居畫論

可見中國也知道理論家與創作家的分野。

11 藝術之時代劃分

這不只是藝術史的問題，也是藝術批評的問題。溫克耳曼把希臘雕刻分了四期：第一期是高大的，第二期是溫雅悅目的，第三期是模仿的，第四期是墮落的（註四二），我覺得很有趣的，就是他與中國唐詩所分的初，盛、中、晚，有些相當（這並不是說絕對的，乃是說趨勢上而已），初，盛相當於溫克耳曼所說的第一期，中，晚相當於溫克耳曼所說的第二期，第三期，以及於第四期）。我爲什末說不止是藝術史的問題呢？因爲這不只是史實的問題，乃是一般的藝術演進過程中之通則的問題，而且在這過程的劃分中都有美學的意

論，所以我說也是藝術批評的問題了。在中國畫論中，卻也有討論到的，這就是：

筆墨當隨時代，猶詩文風氣所轉，上古之畫，跡簡而意淡，如漢魏六朝之句，然中古之畫，如初唐盛唐，雄渾壯麗，下古之畫，如晚唐之句，雖清麗而漸漸薄矣，到元則如阮籍王粲矣，倪黃輩如口誦陶潛之句，悲佳人之屢沐，從白水以枯煎，恐無復佳矣。——大滌子題畫詩跋

這裏劃分的段落，和溫克耳曼不太一樣，但是就趨勢論，也還是一般無二的。

在這十一個題目之下，可以代表出中國畫論對於藝術上之一般問題的貢獻，關於藝術之形上學的問題，關於藝術性質的問題，關於天才的問題，關於創作，關於鑑賞，關於藝術史，也差不多都觸及了。只是我們當注意的是，他們卻只是有點零星的傾向而已，他們從來沒有對於一般的問題有意地作過什麼理論，那些零星的傾向乃是多半因為特殊的場合而發出的而已，更說不上體系。於此亦可見中國人不慣於有組織的哲學之思索者為何如了。

六 結論

我覺得中國畫是有絕大價值，有永久價值的，然而同時我覺得它沒有前途，而且已經過去了。

中國畫本身很偉大：它合乎美的一般原則；它的取材很高，例如竹梅蘭菊，都有倫理上的價值和意義，它有一種形上學，所以的確夠上一種精神活動的最高境界；它爲中國各種文化的精華所滲透，又影響中國智識分子的人格之完成，所以的確够上是藝術教育的實踐；西洋的美學與藝術實踐未能打成一片，但是中國作到了；藝術中的根本課題，在主觀，對象，用具的合一，這是理想，一般的藝術未必能作到，但是中國已經在這方面成功了。對於藝術的了解和普遍，沒有及上中國的；一個民族的藝術和其種種文化的密切，沒有及上中國的！

中國畫有中國畫的獨特面目，藝術同樣使人靜，而中國畫使人靜的效應爲尤深，而且

西洋畫的靜乃是最後訴之於理智的，藝術同樣表現人生，西洋畫中所表現的人生是直接的，中國畫中所表現的是間接的。中國畫爲理性的，而不是直觀的，爲音樂性的（故主張氣韻生動），而不是造型的，是時間的，令人感到往古的幽趣，不是空間的，不令人感到目前的刺戟。中國畫爲理智的產物，所以是壯美的，中國畫求男性的，所以是壯美的，中國畫要求老年的，所以是壯美的，即使有優美的要求，也是要經由壯美以達到優美的，所以它單純，統一，簡淨，高超，而莊嚴。

因此，我覺得它有絕大價值，而且也有永久價值了。

然而，這種藝術是決無法繼續的了：主觀上看，我們是不是還能保存士大夫的人生理想於今之中呢？社會變動了，我們的觀念動搖了，我們對於畫的要求，是不是還要男性的呢？受了西洋文化的薰陶以後的民族，是不是還安於那種老年的情趣呢？對象上看，我們的生活理想是不是還可以山林爲寄託呢？對於人物器具的情感，是不是還能像先前那樣冷淡呢！用具上看，我們今後的智識分子，有沒有功夫去作那筆墨上的三十年的練習呢？即

使練習了，其欣賞的普遍是不是能一如往昔呢？中國繪畫的特色和價值，在它有一種形上學，但是可惜這種形上學已經崩潰了！新的形上學還沒鑄造起來，即使鑄造起來，也豈能和過去的一樣呢？

中國畫在宋元到達了極峯，但也就是末途了。

中國畫的永久價值是一事，能不能繼續是一事，像希臘的雕刻一樣，不是只成了歷史上的陳迹了嗎？所以中國新藝術的開展，只有另行建造，另尋途徑了！

廿五年十二月五日作

卅一年十二月十九日重改

（註一）康德：「壯美的東西必須時時是大的，優美的東西却可以是小的。壯美的東西必須是單純簡淨的，優美的東西却可以加上塗飾，點綴」。（Ernst Cassirer版之康德全集，卷二，頁二四八）

又：「有一種瑣屑性的精神，這是爲一種精細的感覺所指明的，指明它的道

種感覺却與壯美感所要達到的截然相反」（同書，頁二六五）

關於優美與女性之關係，康德在關於優美感與壯美感的考察中，專有一章論兩性中壯美性與優美性之對立關係(Von dem Unterschiede des Erhab-euen und Schönen in dem Gegenverhaltuis ,beider Geschlechter)（同書頁二六九——頁二八五）

（註二）畫忌六氣，……五曰闇闇氣，描條軟弱，全無骨力，……——清鄒一桂小山畫譜。

又：今之畫者，但貴其姱麗之容，是取悅於衆目，不達畫之理也。——郭若虛圖畫見聞志。

（註三）松竹梅，歲寒三友也，三者俱宜疏不宜密，而竹疏尤難，密復不宜，要使疏而不脫，密而不亂，方爲老手。——清汪之元天下有山堂畫藝。

寫石用筆，如行雲流水，不可凝滯，當顧其勢，寧拙莫巧，寧粗老莫軟綿，

此寫石之大旨也。——同

孤樹宜奇，成林不宜太奇，雖要秀，然須古，秀而不古則稚。——清奚岡谿木山石畫法册。

（註四）要知從事筆墨者初十年，僅得略識筆墨性質，又十年而規模粗備，又十年滌神理少得，三十年後乃可幾於變化，此其大概也。——清沈宗騫芥舟學畫編。

（註五）康德：「年長一點的人是多有一些壯美性的，年幼的人則多有一些優美的成分」。（Ernst cassirer版之康德全集，卷二，頁二五二）。

（註六）畫忌六氣，……二曰匠氣，工而無韻。……——清鄒一桂小山畫譜

（註七）靈均作離騷，雜取香草，以示扶芳斥穢之意，繪家稱瀟湘竹，亦是寓意，然非其人潔廉高韻，其嘯厲激裂之氣，即按譜為之，凡氣終不斷。——明李日華竹嫩墨君之語

（註八）寫竹之法，只有兩途，不入雅，便入俗。雅者如書卷氣，縱不得於法，於雅，所謂文人之筆也。俗者有市井氣，如山人墨客，僧道行家之習氣耳。即使百法俱備，終令俗病莫瘳，古人云唯俗不可醫，信矣。——清蔣遠之楚夫下有山堂畫藝

文：畫山水中人物，須清如鶴，雅如仙，不可有半點市井氣。——清王概芥子園畫傳

（註九）畫忌六氣，一曰俗氣，如村女塗脂。……——清鄒一桂小山畫譜

（註十）蕭條淡泊，此難畫之意，畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速，意淺之物易見，而閑和嚴靜，趣遠之心難形，若乃高下嚮背，遠近重複，此畫工之藝耳，非精鑒之事也。——宋歐陽修試筆

後來有人贊揚這種看法：此論畫倪迂諸家不得說法，歐公已見及此，明畫院工匠所為，不值公一笑矣。——清程庭鷺篛菴畫塵

（註十一）畫有士人之畫，有作家之畫，士人之畫，妙而不必求工，作家之畫，工而未必盡妙，故與其工而不妙，不若妙而不工。——清盛大士谿山臥遊錄

（註十二）古人作畫，多尙細潤，嘗至北宋皆然，自馬遠與夏珪，始肆意水墨，行筆粗硬，不復師古，而畫法殘廢矣。——明都穆南濠居士文跋

（註十三）點畫淸眞，畫法原通於書法，風神超逸，繪心復合於文心。——清笪重光畫筌

（註十四）錢香樹論作文曰用筆須重，重則厚而古，此語深得文之三昧，余謂畫亦然是。——清張庚浦山論畫

（註十五）寫竹非排疊不成大段，排疊沈着，如詩文之有排偶也。……凡接葉處不疊，或至四疊，用筆宜疏落散逸，意在承上起下，如詩文之有連絡也。——清蔣和寫竹雜記

又：竹葉起自四筆耳，雖千萬葉之多，亦只如此，然此四筆，乃文章家之起

承轉合也。——清汪之元天下有山堂畫藝

（註十六）凡畫山水，須明分合，分筆乃大綱宗也，有一幅之分，有一段之分，於此了然，則畫道過半矣。——明董其昌畫禪隨筆

（註十七）凡畫起手須寬，以起勢與棋同，若局於一角，則處處無生路矣。——清盛大士谿山臥遊錄

（註十八）借賓以成主，苔雖數點，而取助非輕，俗手輒謂點苔爲作畫之末事，何異俗醫，不知甘草之有大用，動於方末綴出，謂其能合群藥，夫甘草豈僅合群藥之用哉？知此可與言點苔。——清華琳南宗抉祕

又：嘗於畫出主樹之後，先落一二筆，以取其勢，次定賓主，次分陰陽，類醫家之立方，有君而後有臣，有佐使也。——清華琳南宗抉祕

（註十九）元以前多不用款，款或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局，後來書繪並工，附麗成觀。——明沈灝畫塵

又：，款題圖畫，始自蘇米，至元明而遂多。以題語位置畫境者亦因題益妙，高情逸思，畫之不足，題以發之，後世乃爲濫觴。——清方薰山靜居畫論

又：古人頗重畫題，宋郭熙林泉高致集中畫題甚夥。——近人余紹宋畫法要錄

（註二〇）墨竹之妙，全在游泳於矩度之中，奔放於形迹之外，加之沉鬱頓挫，則不至欹側怒張，婉轉低徊，自不落鋒芒圭角。——清汪之元天下有山堂畫藝

（註二一）古人能文不求聞舉，學畫不求知賞，曰文以達吾心，畫以適吾意，草衣藿食，不肯向人，蓋王公貴戚，無能招使，知亦不可榮辱也，筆墨之道，非有道者不能。——清吳歷墨井畫跋

（註二二）畫之有董巨，猶吾儒之有孔顏也，余少侍先奉常，並私淑思翁，近始略得津涯，方知初起處，從無畫看出有畫，即從有畫看到無畫，爲成性存誠宗旨。——清王原祁麓台題畫稿

（註二三）畫俗約有五：曰格俗，韻俗，氣俗，筆俗，圖俗。其人既不喜臨摹古人，

又不能自出精意，平鋪直敍，千篇一律者，謂之格俗；純用水墨渲染，但見片白片黑，無從尋其筆墨之趣者，謂之韻俗，格局無異于人，而意絀滯，墨氣昏暗，謂之氣俗；狃于俗師指授，不識古人用筆之道，或燥筆如帚，或呆筆如刷，故作狂態者，謂之筆俗；非古名賢事跡及風雅名目，而專取諛頌繁華，與一切不入詩料之事者，謂之圖俗。……雅之大略亦有五：古淡天眞，不著一點色相者，高雅也；布局有法，行筆有本，變化之至而不離乎矩矱者，典雅也；平原疏木，遠岫寒沙，隱隱遙岑，盈盈秋水，筆墨無多，愈玩之而愈無窮者，儁雅也；神恬氣靜，使人頓消其躁妄之氣者，和雅也；能集前古各家之長，而自成一種風度，且不失名賢矩矱者，大雅也。——清沈宗騫芥舟學畫編

（註二四）蘇軾子瞻作墨竹，從地一直起至頂，余問何不逐節分，曰竹生時何嘗逐節生？運思淸拔，出於文與可，自謂與文拈一瓣香。——宋米芾畫史

（註二五）凡寫生必須得物之自有通神，古人略形而貴神，以意到筆到爲妙。

——明屈大均廣東新語

（註二六）凡屏障樓屋忌工，不可太工，太工則俗。——清王概芥子園畫傳

（註二七）當看寫竹，以究物理。——清蔣和畫竹雜記

（註二八）畫鋪毛蟲必須知識鱗角形體各件。——宋郭若虛圖畫見聞志

曾雲巢無疑工畫草蟲，年邁愈精，余嘗問其有所傳乎？無疑笑曰：是豈有法可傳哉！某自少時取草蟲籠而觀之，窮晝夜不厭，又恐其神之不完也，復就草地之間觀之，於是始得其天，方其落筆之際，不知我之為草蟲耶，草蟲之為我也，此與造化生物之機緘，蓋無以異，豈有可傳之法哉！——宋羅大經鶴林玉露

又：宣和殿前，植荔枝既結實，喜動天顏，偶孔雀在其下，亟召畫院眾史令圖之，各極其思，筆彩燦然，但孔雀欲升藤墩，先舉右脚，上曰：未也，眾史愕然莫測，後數日再呼問之，皆不知所對，則降旨曰：孔雀升高，必先舉

左，衆史駭然。——宋鄧椿畫繼

又：易元吉嘗於長沙所居之舍後，開圃鑿池，間以亂石叢篁，梅菊葭葦，多馴養水禽山獸，以伺其動靜游息之態，以資於畫筆之思致，故寫動植之態，無出其右者。——宋宣和畫譜

（註二九）丈山尺樹寸馬分人，遠人無目，遠樹無枝，遠山無石，隱隱如眉，遠水無波，高與雲齊，此是訣也。——唐王維山水論

又：人之面貌，其豐歉盈縮長短闊狹之數，若有一定，……至於三停五眼之說，亦無或異，三停者自頂至眉爲一停，自眉至鼻爲一停，五眼者人兩耳中間有五眼地位，……將爲人作照，先觀其面盤，當以何字例之，頂銳而下寬者由字形也，頂寬而下窄者甲字形也，方而上下相同者田字形也，中間寬而上下皆窄者申字形也，上下皆方而狹長者目字形也，上下皆方而扁闊者四字形也。……——清沈宗騫芥舟學畫編

（註三〇）光背則筆畫反，光正則筆畫明。——清丁皋寫眞秘訣附錄退學軒問答

（註三一）初學作人物，……又一說凡初學者先將裸體骨骼約定，後施衣服，亦是起身一法。——清沈宗騫芥舟學畫編

（註三二）畫泉宜得勢，聞之似有聲，即在古人畫中，見過，摹臨過，亦須看眞景始得。——明龔賢畫訣

又：董源以江南眞山水爲稿本。黃公望隱虞山，即寫虞山，皴色俱肖，且日囊筆硯，遇雲姿樹態，臨勒不捨。郭河陽至取眞雲驚濤作山勢，尤稱巧絕，應知古人稿本在大塊內，吾心中，慧心人自能覷着。——明沈灝畫麈

又：凡學畫者看眞山眞水，極長學問，便脫時人筆下套子，便無作家俗氣。古人云墨瀋留山影，筆法傳石神，此之謂也。蓋山水所難，在咫尺之間有千里萬里之勢，不善者縱橫畫舊人粉本，其意原自遠，到手落筆反近矣。故畫山水而不親臨極高極深，徒摹仿舊人棧道瀑布，終是模糊丘壑，未可便得佳

境。——唐志契繪事微言

（註三三）李成畫山上亭館及樓塔之類，皆仰畫飛簷，其說以為自下望上，如人平地望塔簷，見其榱桷，此論非也。大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。若同真山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見，兼不應見其谿谷間事，又如屋舍亦不應見其中庭及後巷中事，若人在東立，則山西便合是遠景，人在西立，則山東卻合是遠境，如何成畫？李君蓋不知以大觀小之法，其間折高折遠，自有妙理，豈在掀屋角也。——宋沈括夢溪筆談。

（註三四）維也納菲冬書店（Phaidon-Ver Lag）出版 之古代藝術史，頁一四九。

（註三五）凡一切法度，皆可臨求而得，惟老到之境，必視其功夫之久暫，試取前人極漂渺輕逸之筆，用意臨摹，未嘗不能似也，然其寓剛健於婀娜之中，行遒勁於婉媚之間，所謂百鍊鋼，化作繞指柔，積功累力而至者，安能一旦而得之耶？然則們嫩者，乃不識畫者之說，苟少識之，必未見其倪嫩也。——清

沈宗騫芥舟學畫編。

（註三六）同樣的一個例：趙文敏問畫道於錢舜舉，何以有士氣？錢曰：隸體耳。——明董其昌容台集。

（註三七）採宏保耳特（W. V. Humboldt）說。當然，他沒論到中國畫的筆與墨，只採其論及美學上之男性的與女性的意義而已。

（註三八）康德判斷力批判，節五〇。此四者英譯本作 Imagination, Understanding, Spirit, Taste，我曾想譯作：意境，機觀，生動，趣致。

（註三九）與此說相發的，有：未動筆前，須興高意遠；已動筆後，要氣靜神凝，無論工緻與寫意皆然。——清王昱東莊論畫。

（註四〇）古代藝術史，頁一五〇

（註四一）古代藝術史，頁一五〇

（註四二）古代藝術史，頁二〇七